WELTGESCHICHTE IN CHARAKTERBILDERN

WALTER ROTHES

MICHELANGELO

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Weltgeschichte

in

Charakterbildern

Weltgeschichte in Charakterbildern

herausgegeben von

Franz Kampers, Sebastian Merkle und Martin Spahn

Dritte Abteilung

Uebergangszeit

Michelangelo

Mainz
Verlag von Kirchheim & Co.
1912

927.5
M58rot

Die Renaissance in Italien

Michelangelo

Von

Walter Rothes

Mit 100 Abbildungen

Erstes bis fünftes Tausend

Mainz
Verlag von Kirchheim & Co.
1912

Kunſtdruckerei Meiſenbach Riffarth & Co.
München

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Michelangelo

Inhalt

Geleitwort S. 1

I. Die Kulturfaktoren der Renaissance S. 3

Kulturideal und Entwickelungsphasen S. 3 ⁘ Charakteristik und Biographie Michelangelos S. 4 ⁘ Staat, Stadt und Individuum S. 7 ⁘ Machiavellis politische Theorie S. 8 ⁘ Die politische Praxis der Staatenleiter S. 8 ⁘ Einfluß der Politik auf die Kultur S. 14 ⁘ Michelangelo als Politiker S. 16 ⁘ Das hohe Bildungsideal der Zeit nach Castigliones ‚Cortegiano' S. 16 ⁘ Pädagogik eines Vittorino da Feltre S. 17 ⁘ Vielseitigkeit und Allseitigkeit der Renaissancebildung S. 18 ⁘ Michelangelo als Universalgenie S. 20 ⁘ Streben, Stolz und Ruhm des Mannes S. 21 ⁘ Stolz Michelangelos S. 22 ⁘ Stellung und Würde der Frau S. 23 ⁘ Michelangelo und die Frauen S. 28 ⁘ Festesglanz und protzende Geselligkeit S. 30 ⁘ Selbstgenügen und Freundesliebe Michelangelos S. 34 ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘

II. Renaissance und Humanismus S. 36

Mäzenat der Päpste S. 36 ⁘ Michelangelo als bedeutendstes Objekt des päpstlichen Mäzenats S. 47 ⁘ Mäzenat weltlicher Großer S. 48 ⁘ Michelangelo als hervorragendes Objekt des Mäzenats der Medici S. 50 ⁘ Wiederaufleben der Antike S. 50 ⁘ Michelangelos Verhältnis zur Antike S. 51 ⁘ Naturbegeisterung in der Renaissance S. 53 ⁘ Das Naturempfinden Michelangelos S. 56 ⁘ Pflege der Literatur S. 58 ⁘ Michelangelos Dichtungen S. 63 ⁘ Pflege der Philosophie und Wissenschaften S. 65 ⁘ Michelangelos philosophische Weltanschauung S. 67 ⁘ Pflege der Musik S. 68 ⁘ Das musikalische Empfinden Michelangelos S. 71 ⁘ ⁘ ⁘

III. Die bildenden Künste S. 74

Architektur S. 74 ⁘ Michelangelo als Architekt S. 80 ⁘ Plastik S. 83 ⁘ Michelangelo als bedeutendster Vertreter der Renaissance-Skulptur S. 88 ⁘ Malerei S. 94 ⁘ Michelangelo als Vollender der Renaissance-Malerei S. 105 ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘

IV. Religion und Sittlichkeit S. 110

Einfluß des Individualitätsprinzips der Zeit und des Vorbilds der Antike auf die öffentliche Moral S. 112 ⁘ Familienleben und allgemeiner Sittenzustand S. 112 ⁘ Die Bußprediger (besonders Savonarola) S. 119 ⁘ Frömmigkeit S. 121 ⁘ Kirchlichkeit und Humanismus S. 124 ⁘ Wahnglaube S. 128 ⁘ Wohltätigkeitssinn S. 130 ⁘ Michelangelos Christentum S. 132

Literatur-Verzeichnis S. 139 Verzeichnis der Abbildungen S. 140

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/dierenaissancein00roth

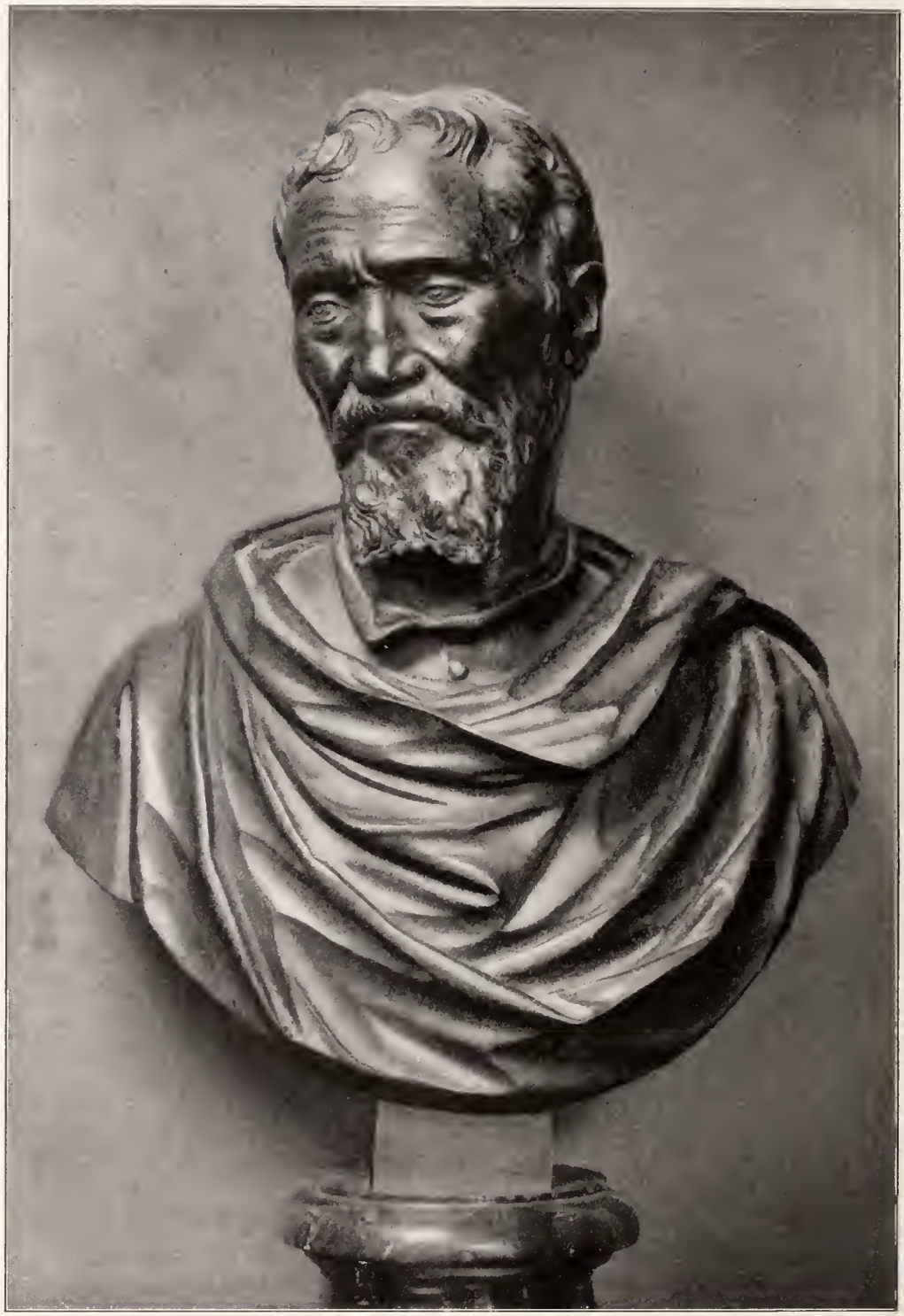

Abb. 1 · Michelangelo Buonarroti · Bronzebüste in der Casa Buonarroti zu Florenz

Geleitwort

Für die ‚Weltgeschichte in Charakterbildern' die Periode der italienischen Renaissance zu schildern und dabei die einzigartige Gestalt Michelangelos als diejenige zu zeichnen, in welcher der Höchstes erstrebende Geist der Zeit seinen vollkommensten Ausdruck fand, erschien zunächst als eine verlockende Aufgabe. Handelt es sich doch bei der italienischen Renaissance um eine Zeit, welche in ihrem überaus tätigen und mannigfachen Leben, in ihrem kühnen Wollen und staunenswerten Können, in ihrem titanischen Ringen um Lösung schwierigster Probleme von keiner anderen übertroffen wird, handelt es sich doch bei Michelangelo um einen Genius, der in dem Tiefen und Unergründlichen seines Wesens, in dem schier Unbegrenzten seines gewaltigen Könnens seinesgleichen kaum hat. Aber gerade das höchst Interessierende dieser Zeit und dieses Mannes brachte es mit sich, daß im Laufe der Jahrhunderte und vornehmlich der letzten Jahrzehnte die internationale Literatur über die italienische Renaissance und besonders über Michelangelo angeschwollen ist wie ein reißender Bergstrom im Vorfrühling, wenn nach langem Schneegestöber Tauwetter eintritt. Für die Zwecke der ‚Weltgeschichte in Charakterbildern' galt es nun nicht die schier endlose Literatur, die zu bewältigen war, wieder um ein Werk, das über die Renaissance und über Michelangelo neue Gesichtspunkte entdeckt haben will, zu vermehren. Die Aufgabe vorliegender Arbeit mußte vielmehr sein: die Endergebnisse — soweit von solchen die Rede sein kann — so langer Forschungsreihen festzustellen und zu sehen, was aus dem Reiche oft scharf sich widersprechender Hypothesen weiten Kreisen als zeit-, kultur- und kunstgeschichtliche Tatsache vorgeführt werden kann. Die Entscheidung war häufig nicht leicht; standen sich doch im Widerstreit der Meinungen vielfach erste, berufenste Forscher gegenüber. Daher konnte, wenn auch die Mühewaltung des Verfassers dieses Buches im wesentlichen eine kombinierende, zusammenfassende, aus fremder, reicher Vorarbeit schöpfende war, auf eigenes Urteil keineswegs verzichtet werden. Und nur der Umstand gab dem Autor den Mut, aus der sehr reichen und gar nicht selten zu sehr verschiedenen Resultaten gelangenden Renaissance- und Michelangeloforschung eigenmächtig ein Fazit zu ziehen, daß er sich selbst seit langem eingehend und mit besonderer Vorliebe mit der italienischen Renaissance beschäftigte, daß von seinen bis jetzt erschienenen Büchern drei ausschließlich und zwei zum bedeutenden Teile derselben gewidmet sind, endlich daß er durch häufiges, einmal zirka ein Jahr währendes Verweilen in Italien mit Charakter und Eigenart des italienischen Volkes gut vertraut zu sein glaubt.

Hauptsächlich jedoch gibt Vorliegendes einen Extrakt des, wenn auch erst im Laufe von Jahrhunderten in mühsamer Forscherarbeit zusammengetragenen Wissenswerten aus jener großen Zeit, insbesondere von solchen Forschern Stammendes, welchen die Erkundung des Wesens der Renaissance und Michelangelos gänzlich oder nahezu Lebensaufgabe war. Ich nenne nur die Burckhardt und Pastor, die Thode, Frey und Justi. Ihre gründlichen Forschungen, ihre herrlichen Gedanken, ihre treffenden Worte, — welchen, ersetzte man sie durch andere, ihr Bestes geraubt wäre, — werden im nachfolgenden in erster Reihe den Leser über das Wesen der italienischen Renaissance und ihres bedeutendsten Vertreters unterrichten.

Wie ungemein schwierig es war in dem engen Rahmen, in dem sich unsere Abhandlung nur bewegen darf, zu allen Hypothesen namentlich der neuen Michelangeloforschung Stellung zu nehmen, und diese Stellungnahme in unserem an Aus-

dehnung notwendigerweise engstbeschränkten, aber ein schier grenzenloses Gebiet umfassenden Werke doch zum Ausdruck zu bringen, möge ein Beispiel erläutern, Wenn z. B. im III. Kapitel auf Seite 88 unter den Jugendwerken Michelangelos der ‚Giovannino' des Berliner Kaiser Friedrich-Museums kurz erwähnt ist, so mutmaße man nicht: mir könnte entgangen sein, daß hier die Autorschaft Michelangelos für viele nicht in Betracht kommt, sondern man erkenne, daß ich mit Salviati, Bode, Springer, Heath Wilson, Symonds, Strzygowsky, Henke, Justi, Frey und Thode entgegen einer Anzahl anderer Kunstgelehrter an der Echtheit dieser Statue festhalten möchte. Bei dem Charakter der allgemeinen Einführung in die italienische Renaissance, den unsere Arbeit tragen soll, wird ferner niemand verlangen, daß im folgenden zu allen, auch der Berechtigung entbehrenden Hypothesen Stellung genommen ist, die auf Michelangelo und die Renaissance Bezug haben. Ohne z. B. den Einschlag germanischen Blutes bei den Norditalienern gering zu werten, wird man eine solche unsinnig weitgehende Hypothese, welche die ganze italienische Renaissance als eine infolge des germanischen Bluteinschlags eingetretene Evolution und als eine germanische Reaktion gegen das südliche Romanentum ansieht, nicht erst noch als absurd widerlegen müssen.

Ein reiches Abbildungsmaterial soll dem Leser behilflich sein sich in den Geist der italienischen Renaissance besonders anschaulich zu versenken, handelt es sich doch um jene Zeit, in welcher gerade die bildenden Künste eine niemals wieder erreichte, überragende Blüte erlebten.

Die Kulturfaktoren der Renaissance

Das Genie ist das Produkt und der bedeutsamste Ausdruck der Kultur und der geistigen Bewegungen seiner Zeit. Das Genie ist zugleich der Leiter des Strebens, der sichere Pfadfinder auf den Wegen, die das gemeinsame, heiße Verlangen eines Volkes unter gegebenen Umständen erheischen. Nicht mit einem Schlage, nicht durch eine einzelne hehre Tat wird das Ziel erreicht. Der angestrengten Arbeit von Jahrhunderten bedarf es, bis es einem Gottbegnadigten gelingt das Ideal zur Wirklichkeit werden zu lassen. In einem solchen Verhältnis steht Michelangelo zur italienischen Renaissance. Der Weg zur Vollendung war ein langer. Dreihundert Jahre unermüdlicher Arbeit haben dazu gehört, das ‚Abendmahl' eines Lionardo da Vinci, die Madonnen eines Raffael, endlich die Krone der Renaissance-Schöpfungen: Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans hervorzubringen.

Kulturideal und Entwicklungsphasen

Eine alle christliche Völker des Okzidents ergreifende, mächtige, religiöse Erregung ist es gewesen, welche Gefühl und Phantasie befruchtend im 12. und 13. Jahrhundert die höchstes verheißende Wandlung in den geistigen Anschauungen und damit in der gesamten Kultur hervorrief. In der Umgestaltung der sozialen Verhältnisse wurzelnd und mit ihnen sich entwickelnd, fand sie dort, wo am frühesten das Bürgertum der Städte als ein neues und bald zu siegreicher Stellung im Leben gelangendes Element dem Feudalwesen gegenüber seine Selbständigkeit gewann, in Italien zuerst und in gültiger Weise ihre Formulierung. Dem heißen Sehnen seiner Zeit nach religiöser Vertiefung gewährte der große, liebeglühende Mann, welcher der höchste Vertreter dieses allgemeinen Dranges und sein Leiter wurde, der heilige Franziskus von Assisi, die Befriedigung. Aus der Not, die ihm selbst in der Seele brannte, fand er die Kraft das Evangelium Christi nicht nur seinem Volke, sondern den Bedürftigen im Norden wie im Süden von neuem zu schenken. Die Weisheit Innozenz' III. war der Bedeutung des Augenblicks gewachsen. Indem dieser Papst dem begeisterten heiligen Manne die Erlaubnis zu predigen erteilte und seinen Orden bestätigte, lenkte er die neue religiöse und kulturelle Strömung ganz und voll in das Bett der Kirche, führte dieser neue innere Belebung zu, legte gar den Grundstein zu ihrer Verherrlichung durch die kommende Kultur. Die Wirkung der Kulturtat des heiligen Franz war eine ungeheure. Ganz Italien lauschte, von heiligem Feuer entzündet, seinen von Herzen quillenden Worten, die der naiven Auffassungsgabe des Volkes sich fügten.

Das neue Ideal war gegeben; in Predigt, Dichtung und vor allem: in der bildenden Kunst pflanzte es sich weiter fort und trieb wundersame Blüten. Die erste Stufe der Entwicklung wird durch die Tätigkeit während des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet. Der Künstler muß zunächst einfachste Erfordernisse der Technik erlernen und wendet sich in dieser Not an die älteren Vorbilder einer abgeschlossenen Kunst: Der Maler findet dieselben in der byzantinischen Kunstübung, der Bildhauer in den aus römischer Zeit erhaltenen Sarkophagreliefs, der Baumeister in dem stilistisch streng ausgebildeten nordischen Gewölbesystem der Gotik. Unwillkürlich übernimmt ein jeder mit den Mitteln der Gestaltung auch typische Formen der Komposition, aber die Selbständigkeit seines Ideals zeigt sich in dem neuen Leben, das er in diese Formen hineinleitet. Es ist die Zeit des Cimabue und Niccola Pisano. Um 1300 schließt diese Periode ersten Lernens ab. — Das gewaltige Genie Giottos wirft die entlehnte Formensprache und Technik als eine fortan unbrauchbare Schale beiseite und offenbart im Verein mit dem Bildhauer Giovanni Pisano und dem Schöpfer des florentinischen Doms Arnolfo del Cam-

bio Kern und Wesen des Renaissance-Ideales. In dieser zweiten Phase der Entwickelung wird die Natur selbst zur Lehrmeisterin erhoben. Noch gewahrt freilich das Auge in ihr nur die großen allgemeinen Verhältnisse und Linien; aber mit einer unvergleichlichen Sicherheit wird gerade das Charakteristische und Wesentliche erfaßt. Nur andeutend, aber mit besonderer Klarheit der Anordnung und Gestaltung, mit echter Gefühlskraft bringt der Künstler das von ihm Erkannte und Empfundene zum Ausdruck. Durch Giotto selbst wird dieser Stil über ganz Italien verbreitet und erhält sich bis etwa 1400. Da tritt, dank der schöpferischen Kraft dreier hervorragender Männer die Kunstentwickelung in eine neue Phase. In solcher außerordentlichen Weise wurde durch Masaccio in der Malerei, durch Donatello in der Skulptur, durch Brunellesco in der Architektur wiederum das künstlerische Vermögen gesteigert. Der Fortschritt besteht bei dem Maler und Bildhauer in voller Hingabe an die Natur, in der theoretischen Erforschung der Gesetzmäßigkeit der Erscheinung im Raume und in der Erfindung neuer technischer Verfahren, welche die Wiedergabe des so Geschauten möglich machen. Bei allem dem spielt die Anlehnung an Geist und Technik der Antike eine Führerrolle; nicht zuletzt gilt das auch von der Baukunst in bezug auf freie Benutzung, Verwertung und Umwandlung antiker Stilelemente. Es ist die Periode des verschiedenartigsten, eifrigsten Studiums. Lionardo da Vinci ist der erste, der die Kunst über diese Stufe hinaus zur endgültigen Gestaltung des Ideales emporhebt. Durch die künstlerische Tätigkeit der großen Meister des 16. Jahrhunderts, allen voran durch die eines Raffael, eines Michelangelo wird dann das Ziel vollkommen erreicht. Die während des 15. Jahrhunderts errungene Lebenswirklichkeit der Darstellung vermählt sich mit der Kraft des wahrhaftigen Ausdrucks, wie sie die Schöpfergröße Giottos anstrebte. Die zerstreute Mannigfaltigkeit des Individuellen wird zur Einheit gesammelt und zur Gesetzmäßigkeit erhoben. Aus dem besonderen Charakteristischen wird das allgemein Typische. Die aus dem Apostolat eines heiligen Franziskus erweckte Sehnsucht, das Göttliche zu schauen und das Göttliche im vollkommensten Ausdruck des rein menschlich Edeln zu finden, war erfüllt. Die Gestaltung des christlichen Ideales im Bilde ist dementsprechend die vornehmste Aufgabe gewesen, der das italienische Volk in der Blütezeit seiner Kultur die edelsten Kräfte gewidmet hat. Hieraus erklärt sich die Tatsache, daß in jener großen Epoche der Renaissance die bildende Kunst als die einzige, die eine ununterbrochene Entwickelung hat, die beherrschende Stellung unter allen geistigen Bestrebungen einnimmt, daß ein bildender Künstler, Michelangelo, es war, in welchem das Walten seiner Zeit am vollkommensten personifiziert ist und daß nur, indem man sich dies zur deutlichen Erkenntnis bringt, Form und Gehalt aller anderen ideellen Leistungen verständlich werden.

Charakteristik und Biographie Michelangelos

In dem einen Manne, welcher selbst ein höchster Schönheitsverkündiger und Schönheitsvollender war, Michelangelo, wird das Sehnen seiner Zeit zur Wirklichkeit. Die Ideale der Renaissance, das hohe Wollen, das Mäzenatentum nehmen in seinen Werken geniale Gestalt an, werden in ihm zu höchster Lebensaufgabe, zu höchster Lebensbetätigung; auf der anderen Seite werden die Mängel seiner Zeit, ein sittlicher Niederstand, daraus entspringend, aus schnödester Selbstsucht: zahlreichste Intrigen, die sich als unüberwindliche Hemmungen seiner hehren Lebensarbeit entgegenstellen, bei unserem Meister zum persönlichen Leiden. Seiner von heißer Liebessehnsucht bewegten Seele, seiner überschwänglichen Phantasie, seiner stürmenden Leidenschaft offenbart sich die unüberbrückbare Kluft. Zwischen dem begeisterten Glauben an das im Schönen wirkende Gute und der tiefen Verzweiflung über das Böse, das sich bald hier bald dort seinem edelsten Wollen als unübersteigbare Schranke entgegenstemmt, schwankt sein inneres Leben. Bestimmt der Größte seiner Zeit in Italien zu sein, empfing er vom Schicksal die verhängnisvolle Gabe nicht nur die

Licht- sondern auch die Schattenseiten, nicht nur die Segnungen der hohen Kultur sondern auch das Elend dieser Zeit und dieses Volkes, wie kein anderer, zu erkennen und mitfühlend zu erleben.

Abb. 2 · Michelangelo · Faunsmaske · Im Nationalmuseum zu Florenz

Michelangelo wurde als Sohn des Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni und der Francesca di Neri di Miniato del Sera di Bonda Rucellai am 6. März 1475 zu Capreſe in Caſentino, wo ſein Vater Bürgermeiſter war, geboren. Als nach Ablauf ſeiner kurzen Amtszeit Lodovico nach Florenz heimkehrte, vertraute er das Kind der Frau eines Steinmetzen in Settignano, welche ihm die Nahrung reichte, an, — ‚mit der Milch', ſo meinte der Meiſter ſpäter ſcherzend, ‚habe er ſeine Kunſt eingeſogen'. Dann, den Eltern zurückgebracht, beſuchte der Knabe, ſchon 1481 ſeiner Mutter beraubt, die Schule bei einem Francesco da Urbino. Frühzeitig aber verriet ſich die künſtleriſche Neigung und Begabung in ſtarker Weiſe, ſo daß Ludovico, nach heftigem Widerſtande gegen den Wunſch des Sohnes, ſich genötigt ſah, nachzugeben und ihn am 1. April 1488 als Lehrling in die Werkſtatt des Domenico Ghirlandajo, des als Freskomaler vor allen anderen berühmten und gefeierten Malers ſchickte. Binnen kurzem machte er hier ſo erſtaunliche Fortſchritte, daß er die Eiferſucht ſeines Lehrers, deſſen Entwürfe er zu vervollkommnen wußte, erweckte. Statt der vertragsmäßig ausbedungenen drei Jahre der Lehrlingszeit bei Ghirlandajo verbrachte er aber nur ungefähr ein Jahr bei dieſem Künſtler. Die antiken Skulpturen im Garten der Medici, in welchen ihn ſein Freund, der Maler Franzesco Granacci, führte, machten einen ſtärkeren Eindruck auf ſeine Phantaſie als die Gemälde des Domenico. Sie weckten ſeine bildneriſche Begabung und wie es ſcheint: mit Einwilligung Ghirlandajos, aber wieder unter heftigem Widerſpruch des Vaters, der ſeinen Sohn nicht Steinmetz werden laſſen wollte, trat er 1489 in jene Bildhauerſchule ein, die unter der Leitung Bertoldos, eines Schülers des Donatello, in eben jenem Garten durch Lorenzo Medici begründet worden war. Eine Faunsmaske, die Michelangelo, frei ein altes Vorbild interpretierend, meißelte, erregte insbeſondere die Aufmerkſamkeit des Medici. Dieſer ließ den Vater des 15jährigen Knaben zu ſich kommen, gab ihm ein kleines Amt in der Zollbehörde und nahm bald darauf, 1490, Michelangelo ganz in ſein Haus auf, wo der Jüngling während zweier Jahre faſt wie ein Sohn behandelt und mit 5 Dukaten monatlich unterſtützt, Mitglied des geiſtvollen und angeregten Kreiſes wurde, welchen Dichter und Gelehrte, wie Marſilio Ficino, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Chriſtoforo Landini und andere dort bildeten. Des Lorenzo Magnifico Tod, politiſche Wirren ließen ihn dann den Schauplatz ſeiner Tätigkeit wechſeln. Wir treffen ihn zunächſt in Bologna an, ferner in Rom, in Carrara, wieder in Florenz. Als Autodidakt bildet er ſich weiter, und manches wertvolle Stück gelingt ihm. Da wird er

im März 1505 von Papst Julius II. nach Rom berufen und gewaltige, monumentale, seines Genius würdige Aufgaben treten an ihn heran. Und in nahezu 60 jährigem Ringen mit dem Schicksal, unter dem Mäzenate von Päpsten, Königen und Fürsten, aber auch in schier übermenschlicher Arbeit und unter qualvollen Enttäuschungen entstehen nun gewaltigste Entwürfe und jene Ausführungen, die in Ueberresten des Juliusgrabdenkmals, in den Medicigräbern, in den Fresken der Sixtinischen Kapelle auf uns gekommen sind, und während dieser langen Frist reift in Michelangelo jenes Uebermaß inneren Erlebens und geistigen wie seelischen Erfassens der Probleme seiner Zeit, wovon uns seine erhaltenen Briefe und Dichtungen eine schwache und doch ergreifende Kunde geben. Uebermenschlich machtvoll im Planen und Erfinden, Wollen und Beginnen sind die Annalen seiner Lebensgeschichte erschreckend stark angefüllt mit Nachrichten von unterbrochenen und gescheiterten Unternehmen. In den vollendeten Schöpfungen, Perlen von der Brandung des Lebensstroms an den Strand geworfen, angestaunt als Typus des Genialischen, scheint er in den Briefen die Maske eines nüchternen Italieners vorzunehmen; infolge so vieler Intrigen gegen ihn reizbar und mißtrauisch, der Sohn einer Republik von Kaufleuten, ist er, oft

Abb. 3 · Grabmal Michelangelos in Santa Croce zu Florenz · Nach dem Entwurfe von Vasari

ohne sein Zutun, in den Kleinlichkeiten und Verdrießlichkeiten der Geschäfte verloren. Dabei ist er ein treuer Sohn und Bruder, dessen Lebenswunsch die Erhebung seiner Familie war. Dieser herbe Florentiner aber wandelt sich, in gebundener Rede, in einen Gefühlsmenschen und philosophischen Grübler, allen Enthusiasmen alter und neuer Zeit hingegeben: hier ein Verehrer des hellenischen Eros, hier ein Christ zu den Füßen des Kreuzes, von Stürmen leidenschaftlichen Gefühlslebens bis ins Alter bewegt, aber ein Asket seiner Kunst; ein Schüler der Alten, eine antike Natur, aber dabei ein überzeugter Katholik, in Beobachtung der kirchlichen Pflichten und in guten Werken der Caritas mustergültig. In seinen Themen Dichter und Allegorist, ist er in deren Verleiblichung mittels seines Kunstapparats trotziger Materialist, — so lebte er dahin, so entstanden seine Werke, notwendige Ausströmungen seines Innenlebens. — Einzig der Tod konnte dem Schaffensbedürfnis dieses Geistes ein Ende setzen. Aber der Mensch selbst schien schon lange nicht mehr dieser Welt anzugehören, — er wandelte durch sie wie der Schatten eines verklärten höheren Daseins. Vereinsamt, nur des Verkehrs mit wenigen Freunden noch pflegend, die ihn aufsuchten und für ihn sorgten, lebte er dahin, mitten in der vielbewegten Stadt, den Einsiedlern gleich, deren Los er während eines Herbstaufenthalts in Spoleto (1556) glücklich gepriesen hatte. Was galt es ihm, daß er zum Haupt der neugegründeten Akademie von Florenz erwählt wurde, (1563), daß Fürsten und Große es als eine Ehre betrachteten, ihn sehen und hören zu dürfen, daß man nun seinen Namen, wie den eines Ueberirdischen in ganz Italien aussprach, — seine Seele weilte längst in dem entrückten Reiche des Friedens, aus dem sie sich der Erde nur zuwendete, wenn sie von der künstlerischen Pflicht oder von der Sorge für die Seinen gerufen wurde. Fast ein Jahrhundert war seit jenem Augenblicke, da sein Auge in dieser Welt das Ewige zu schauen begann, vorübergegangen, eine Epoche des raschesten Wechsels und Wandels menschlicher Bestrebungen, Sitten und Meinungen, als er am 12. Februar 1564 die ersehnte Erlösung von den irdischen Banden fand. Seine sterblichen Reste wurden heimlich, da man sie in Rom zu behalten wünschte, am 18. März nach Florenz gebracht und mit Feierlichkeiten, deren Pomp dem Leben eines Königs, nicht aber dem seinen entsprach, in S. Croce beigesetzt.

Staat, Stadt und Individuum

Den Stempel des überstark Persönlichen, des ausgeprägt Individuellen tragen Leben und Werke des Michelangelo. Aus diesem Charakterzug entspringen seine Freuden und Leiden. Darin ist er der Prototyp der Renaissance. ‚Die Entdeckung des Individuums' trennt die Renaissance vom Mittelalter. Die höchste Stufe der individuellen Ausbildung zu erreichen, bleibt das Endziel der neuen Epoche. In diesem Ideal waren Leben und Tod, Licht und Schatten der Renaissance enthalten: kraft dieser Devise gelangten Kunst und Geistesleben zu jener unvergleichlichen hehren Blüte, die Bewunderung und Neid spätester Generationen wachruft; kraft dieser Devise gelangten aber auch Politik, Staats-, Stadt-, Hof- und Privatleben vielfach zu einem schändlichen Egoismus, zu jener ‚Herrenmoral', die ‚jenseits von gut und böse', die ‚Uebermensch'-Theorien eines Nietzsche vorwegnimmt und sich über die durch das Christentum und die Gerechtigkeit gewiesenen Schranken skrupellos hinwegsetzt. Italien zerfiel in eine Anzahl größerer und kleinerer Staatengebilde, und überall gilt das gleiche Prinzip: der Mächtigste herrscht, da krasser Egoismus regiert. Infolge des Mangels eines festen Erbrechts sind illegitime Erbfolgen an der Tagesordnung. Kondottieren werden Staatengründer. Das Ideal des absoluten Herrschers, der niemandem Verantwortung schuldet, ist Wirklichkeit geworden. Die Gewaltherrschaft entwickelt wieder ihrerseits im höchsten Grade die Individualität des Tyrannen, des Kondottieren selbst, sodann diejenige des von ihm protegierten, aber auch rücksichtslos ausgenutzten Talents, des Geheimschreibers, Beamten, Dichters, Gesellschafters. Der Geist dieser Leute lernt notgedrungen alle die erlaubten und un-

erlaubten Hilfsquellen kennen, durch die man zur Macht gelangen und diese möglichst lange sich erhalten kann; auch ihr Lebensgenuß wird ein durch geistige, sublime Anregungen gesteigerter und konzentrierter, um einen vielleicht nur kurzen Rausch erhöhten Einflusses, erhöhter Lebensstellung zu genießen. Kein Mittel, vielfach auch kein unerlaubtes, wird zur Erreichung solchen Ziels verschmäht.

Machiavellis politische Theorie

Niccolo Machiavelli (1469—1527), diese geistig bedeutende und rücksichtslose Renaissance-Kreatur, läßt in seinen Schriften, besonders in seinem staatswissenschaftlichen Buche ‚vom Fürsten', ‚De Principe' mit zynischer Offenheit solche Anschauungen sich zu Maximen verdichten. Machiavelli ist der letzte große Ausläufer jener humanistischen Richtung, die in schwärmerischem Größenwahn die altrömische Republik wieder aufleben lassen wollte, der Nachzügler eines Cola di Rienzi und Stefano Porcaro. Von einer ethischen Grundlage der Politik, wie sie Plato und Aristoteles voraussetzen, wollte er ebensowenig wissen, wie von den christlichen Grundsätzen eines Thomas von Aquin. Seine Lehrmeister waren einerseits die berühmten Eroberer, Tyrannen, Staatenlehrer und Verschwörer des Altertums, andererseits die praktischen Politiker seiner Zeit. An ihnen studiert er wie ein Staat zu möglichst großer, äußerer Gewalt, innerer Festigkeit, Widerstandskraft und Expansionsfähigkeit gelangen könne, gleichviel ob durch Recht oder Unrecht, List oder brutale Gewalt, erlaubte Mittel oder Verbrechen. Als Ideal schwebt ihm das antike Rom vor, und zwar mehr die Republik als das kaiserliche Rom. Aus der kläglichen Lage, in welche Italien durch seine vielen Duodezfürsten und Kleinstaaten geraten ist, möchte er es wieder jener welthistorischen Größe entgegenführen, erst durch die Tyrannis eines einzelnen, die er im ‚Principe' schildert, dann durch republikanische Organisation, wie er sie weitläufig in den ‚Discorsi' auseinandersetzt. Ein Traktat über die Kriegskunst verbindet die beiden Schriften zu einer einheitlichen Trilogie. Daß es im bürgerlichen Leben — so führt Machiavelli in seinem Hauptwerk ‚vom Fürsten' aus — so gut wie im Hause und im engeren Verkehr ehrenvoller sei, sein Wort zu halten und unbescholten zu leben, leuchte jedermann ein. Nichtsdestoweniger ersehe man aus der Erfahrung, daß jene die größten Dinge ausrichteten, die mit List oder mit Gewalt sich die Menschen zu Diensten machten. Gut sein und gut handeln, sei in der Oeffentlichkeit nicht bloß nicht notwendig, sondern sogar schädlich. Nur verlange es die Klugheit, daß man lerne, ein großer Heuchler zu werden und sich zu verstellen, um nach außen den Schein der Klugheit zu wahren. Unter allen Umständen aber gut handeln wollen, hieße sich dem Verderben preisgeben. Man müsse sich darauf verstehen, je nach der Lage auch nicht gut sein zu können, halb Mensch, halb Tier, bald Fuchs, bald Löwe. Den meisten Erfolg hätten indes immer jene, die den Fuchs am besten zu spielen verständen. Dabei sei möglichst der Schein und die Schande des Lasters klug zu meiden. Wären die Menschen gut, so wären solche Grundsätze freilich böse. So aber seien jene einerseits voll Tücke, und darum brauche man ihnen auch das Wort nicht zu halten, andererseits seien sie so einfältig, daß sie nur der Not und dem Zwange gehorchen, und daß der Betrüger immer solche finde, die sich gern betrügen lassen. Die einzige Vorsichtsmaßregel, die man unbedingt nie übersehen dürfe, laute: Wende dich stets nach dem Winde und achte darauf, daß dir der Erfolg nie entgehe; denn der Pöbel urteilt nur nach dem Schein und nach dem Ausgange, und die Welt ist nichts als Pöbel. Soweit Machiavelli.

Die politische Praxis der Staatenleiter

Solchen Theorien entsprach mehr oder weniger die Praxis bei Fürsten und Staaten der Renaissance. Alfons der Große, seit 1435 im Besitz von Neapel, war glänzend in seinem ganzen Dasein,

furchtlos unter seinem Volke, milde und großmütig gegen seine Feinde, von einer großen Liebenswürdigkeit im Umgang. Er hatte nur die eine üble, freilich nicht selten bedeutenden öffentlichen Anlagen zugute kommende Eigenschaft der Verschwendung, an welche sich dann die unvermeidlichen Folgen hingen. Frevelhafte Finanzbeamte wurden zuerst allmächtig, bis sie der bankerott gewordene König ihres Vermögens beraubte. Ein Kreuzzug wurde gepredigt, um unter diesem Vorwand den Klerus zu besteuern. Die Juden mußten bedrohliche Maßregeln durch altes Gold, ‚freiwillige' Geschenke und regelmäßige Abgaben abwenden. Bei einem großen Erdbeben in den Abruzzen mußten die Ueberlebenden die Steuern für die Umgekommenen weiterbezahlen. Dagegen hob Alfons andere unwürdige Steuern, z. B. die Würfelsteuer auf und suchte namentlich den Aermeren die schwer auf ihnen lastenden Abgaben zu erleichtern. Für hohe Gäste und die Gesandten fremder Fürsten war Alfons der prunkhafteste Wirt seiner Zeit. Ferrante (1458–1494), der auf ihn folgte, galt als sein Bastard von einer spanischen Dame, war aber vielleicht von einem valencianischen Marranen erzeugt. War es nun mehr sein Geblüt oder die seine Existenz bedrohenden Komplotte der Barone, die ihn düster und grausam machten, jedenfalls galt er unter den damaligen Fürsten als einer der schrecklichsten. Rastlos tätig, als einer der stärksten politischen Köpfe anerkannt, dabei kein Wüstling, richtete er alle seine Kräfte, auch die eines unversöhnlichen Gedächtnisses und einer tiefen Verstellung auf die Vernichtung seiner Gegner. So gewöhnte er sich an das Aeußerste als ein Alltägliches. Den Handel hatte Ferrante in den Händen eines Großkaufmanns zentralisiert, der mit ihm den Nutzen teilte. Zwangsanleihen, Hinrichtungen und Konfiskationen, grelle Simonie und Brandschatzung der kirchlichen Korporationen schafften das Uebrige herbei. Außer der Jagd, die er rücksichtslos übte, leistete er sich mit Vorliebe folgenden ‚Sport': seine Gegner entweder lebend in wohlverwahrten Kerkern oder tot und einbalsamiert, in der Tracht, die sie bei Lebzeiten trugen, in seiner Nähe zu haben! Von den Söhnen des Königs genoß der älteste, Alfonso († 1495), Herzog von Kalabrien, in den späteren Zeiten eine Art Mitregierung; nach Comines' Schilderung war er der ‚grausamste, schlechteste, lasterhafteste und gemeinste Mensch, der je gesehen wurde', ein wilder, grausamer Wüstling, der vor dem Vater die größere Offenheit voraus hatte.

Echt italienisch im Sinne der Renaissance erscheint das Fürstentum in den Herzögen von Mailand ausgebildet. Vor allen ist der letzte Visconti, Filippo Maria, eine höchst merkwürdige Persönlichkeit. Was die Furcht aus einem Menschen von bedeutenden Anlagen in hoher Stellung machen kann, zeigt sich hier, man könnte sagen, mathematisch vollständig. Alle Mittel und Zwecke des Staates konzentrieren sich in dem einen: der Sicherung seiner Person; nur daß sein grausamer Egoismus doch nicht in Blutdurst überging. Wer sein Schloß betrat, wurde hundertfach beobachtet. Niemand durfte an einem Fenster stehen, damit nicht von außen gewinkt würde! Ein künstliches System von Prüfungen erging über die, welche zur persönlichen Umgebung des Fürsten gezogen werden sollten. Und dieser Visconti war ein gewiegter Politiker und führte lange, schwierige Kriege. Seine Sicherheit lag darin, daß keiner von seinen Leuten einem anderen traute, daß die Kondottieren durch Spione und die Unterhändler und die höheren Beamten durch künstlich genährte Zwietracht, namentlich durch Zusammenkoppelung je eines Guten und eines Bösen, irre gemacht und auseinander gehalten wurden. Auch in seinem Innern ist Filippo Maria bei den entgegengesetzten Polen der Weltanschauung versichert: er glaubt an Gestirne und an ein unentrinnbares Schicksal und empfiehlt sich doch kräftig der Fürbitte der 14 heiligen Nothelfer, deren Marmorstatuen er am Kastell zu Mailand errichten ließ. Sein Schwiegersohn und endlicher Erbe, der glückliche Kondottiere Francesco Sforza (1450 bis 1466) war ein Italiener, ganz und voll nach dem Herzen der Renaissance. Glänzender als in ihm schien nirgends der Sieg des Genies und der individuellen Kraft ausgesprochen. Der gelehrte Pius II. rechnet uns die Lebensbilanz dieses Sforza wie folgt vor: ‚Im Jahre 1459, als der Herzog zum Fürstenkongreß nach Mantua kam,

war er ca. 60 Jahre alt; als Reiter einem Jüngling gleich, hoch und äußerst imposant an Gestalt, von ernsten Zügen, ruhig und leutselig im Reden, fürstlich im ganzen Benehmen, ein Ganzes von leiblicher und geistiger Begabung ohnegleichen in unserer Zeit, im Felde unbesiegt, — das war der Mann, der vom niedrigen Stande zur Herrschaft über ein Reich emporstieg. Seine Gemahlin war schön und tugendhaft, seine Kinder anmutig wie Engel des Himmels; er war selten krank; alle seine wesentlichen Wünsche erfüllten sich. Doch hatte auch er einiges Mißgeschick; seine alten Waffengenossen und Freunde Troilo und Brunoro verließen ihn; einen anderen, Ciarpollone, mußte er wegen Verrats henken lassen. Sein Bruder Allessandro hetzte einmal die Franzosen gegen ihn auf, einer seiner Söhne zettelte Ränke gegen ihn an und kam in Haft. Die Mark Ancona, die er erobert hatte, verlor er auch wieder . .' Ein Astrologe hatte geweissagt: ‚Das Gestirn Francesco Sforzas bedeutet einem Manne Glück, seiner Nachkommenschaft aber Verderben'. Zufällig wurde diese Prophezeiung erfüllt. Jene engelschönen, überdies sorgfältig und vielseitig gebildeten Kinder unterlagen, als sie Männer wurden, der ganzen Ausartung des schrankenlosen Egoismus. — Galeazzo Maria Sforza (1466—1476), ein Virtuose der äußeren Erscheinung, war stolz auf seine schöne Hand, auf die hohen Besoldungen, die er bezahlte, auf den Geldkredit, den er genoß, auf seinen Schatz von 2 Millionen Goldstücken, auf die namhaften Leute, die ihn umgaben, auf die Armee und auf die Vogeljagd, die er unterhielt. Dabei hörte er sich gern reden, weil er gut und fließend sprach. Dazwischen aber gab es Launen, wie z. B. die: ein Zimmer in einer Nacht mit Figuren ausmalen zu lassen; auch vor Ausschweifungen aller Art und Grausamkeiten schreckte er nicht zurück. Einige politische Phantasten, an ihrer Spitze: Giovanni Andrea di Lampugnano, hielten ihn für einen ‚gefährlichen Tyrannen' und brachten ihn um. Galeazzos Bruder Lodovico il Moro riß, mit Uebergehung des eingekerkerten Neffen, die ganze Herrschaft an sich. An diese Usurpation hängt sich dann die Intervention der Franzosen und das böse Schicksal von ganz Italien. — ‚Il Moro' war ein großzügig angelegter Fürstentyp der Renaissance. Er empfand keine Skrupel in betreff der Wahl der Mittel, die seine Zwecke erreichen sollten, doch rechnete er seine möglichste Vermeidung aller Bluturteile sich zur besonderen Tugend an. Er behauptete in der einen Hand den Krieg zu halten, in der anderen den Frieden, ließ in Münzen und Gemälden seine Oberherrschaft darstellen und verspottete auf denselben seine Gegner; noch 1496 rühmte er sich, Papst Alexander sei sein Kaplan, Kaiser Max sein Kondottiere, Venedig sein Kämmerer, der König von Frankreich sein Bote. Im Innern seines Landes war der Moro bemüht, verständig und nützlich zu walten. Doch wußte er gut Schätze anzuhäufen und sich persönlich zu bereichern. An seinem Hof, damals dem glanzvollsten von Europa, auch in seinem engsten Familienkreise herrschte laxeste Moral; Gelehrten, Dichtern, Künstlern war er ein hervorragender, freigebiger Gönner.

Selten sind Frevelmut, Gottlosigkeit, kriegerisches Talent und höhere Bildung so in einem Menschen vereinigt gewesen wie in dem Gewaltherrscher von Rimini, Sigismondo Malatesta († 1468). Aber wo die Missetaten sich häufen, wie in diesem Hause geschah, da gewinnen sie das Schwergewicht auch über alles Talent und ziehen die Tyrannen in den Abgrund. Häufig sind Erbstreitigkeiten Ursachen von Schandtaten. Der Fürst von Camerino, Bernardo Varanno, schaffte (1434) zwei Brüder aus der Welt, weil seine Söhne mit deren Erbe ausgestattet sein wollten. Die Leiter der Geschicke von Perugia, die Baglioni, von welchen man sagte, sie wären mit dem Schwerte zur Seite geboren, gehörten zu jenen Häusern, deren Herrschaft sich nicht zu einem förmlichen Fürstentum durchgebildet hatte, sondern nur in einer Art städtischen Primat bestand. Hier galt es besonders gegnerische Adelsparteien niederzuhalten. Täglich gab es Gewalttaten. Komplotten und Ueberfällen wird mit furchtbarer Rache begegnet. Schließlich gelingt ein Komplott. Die Vermählungsfeier des Astorre Baglioni mit der Lavinia Colonna wird zur ‚Peruginer Bluthochzeit'. In der Nacht vom 15. Juli 1500 rennen die gekauften ‚Bravi' die Türen ein, und Guido, Astorre, Simonetto und

Gismondo Baglioni fallen dem Mörderstahl zum Opfer.

Die Regierung der Este in Ferrara, Modena und Reggio hält zwischen Gewaltsamkeit und Popularität eine merkwürdige Mitte. Im übrigen erscheint das Staatswesen, zumal die Fiskalität, hier bestens geordnet. Steuerkraft, natürlicher Wohlstand, Bevölkerungsziffer wachsen beständig; und auf den Wink der Fürsten entstanden neue, große, regelmäßig angelegte Stadteile, teils mit prächtigen Palästen. Die Art, wie die staatlichen Einkünfte gewonnen wurden, war nicht durchweg einwandfrei. Das Monopol auf manche Lebensmittel, der Verkauf der jährlich neubesetzten Aemter waren bedenkliche Einnahmequellen. Durch ihr Mäzenat der Künste und Wissenschaft genossen die Este Ansehen in der ganzen Welt. Und dabei gehen im Inneren des Palastes die entsetzlichsten Dinge vor. Eine Fürstin wird wegen angeblichen Ehebruchs mit einem Stiefsohn enthauptet (1425). Eheliche und uneheliche Prinzen fliehen vom Hof und werden auch in der Fremde durch nachgesandte Mörder bedroht (letzteres 1471). Dazu beständige Komplotte von außen. Der Bastard eines Bastards will dem einzigen rechtmäßigen Erben (Ercole I.) die Herrschaft entreißen. Später soll der Letztere seine Gemahlin vergiftet haben, nachdem er erfahren hatte, daß sie ihn, im Auftrag ihres Bruders, Ferrante von Neapel, vergiften wollte. Den Schluß dieser Tragödien machte das Komplott zweier Bastarde gegen ihre Brüder, den regierenden Herzog Alfons I. und den Kardinal Ippolito (1506), das, beizeiten entdeckt, mit lebenslänglichem Kerker gebüßt wurde.

Die höchste politische Bewußtheit, den größten Reichtum an Entwickelungsformen findet man vereinigt in der Geschichte von Florenz. Der florentinische Geist, scharf erwägend und hochkünstlerisch schaffend zugleich, gestaltet den politischen und sozialen Zustand unaufhörlich um. So wurde Florenz die Heimat der politischen Doktrinen und Theorien, der Experimente und Sprünge. Diese Stadt war der vollständigste Spiegel des Verhältnisses von Menschenklassen und einzelnen Menschen zu einem bedeutsamen Allgemeinen. Adelsherrschaft, Tyrannis, Kämpfe des Mittelstands mit dem Proletariat, volle, halbe und Scheindemokratie, Primat eines Hauses, Theokratie (mit Savonarola), bis auf jene Mischformen, welche das mediceische Gewaltfürstentum vorbereiteten, alle diese Wandlungen erlebte die Verfassung von Florenz. Die höchste Blüte und den mächtigsten Aufschwung erreichte der Staat unter dem Mäzenat, der weisen Führung und Verwaltung der Medici, insbesondere des Cosimo, des ‚Vaters des Vaterlandes' und des Lorenzo Magnifico, die unbeschränkte Herren waren. Wahrhaft fürstlich war die Hofhaltung, die sie umgab. Die Könige Europas anerkannten sie als gleichberechtigte Genossen und hielten bei ihnen Einkehr, und der Herrscher Frankreichs sprach von seinem ‚günstigen, lieben Vetter in Florenz'; und doch waren die Medici, genau genommen, nichts anderes als Bürger und unbetitelte Inhaber eines Bankhauses zu Florenz, freilich eines Welthauses ersten Ranges. Die Vorherrschaft der einen dem Volke entstammenden Familie, rief

Abb. 4 · Bronzino · Giuliano dei Medici · Uffizien zu Florenz

Abb. 5 · Michelangelo · Brutusbüste · National-museum zu Florenz

das Mißfallen der Adelsparteien hervor. Die Strozzi, die Albizzi, waren Gegner der Medici. Erhebungen, Bürgerkriege, Gewalttaten waren die Folge. Kerker, Verbannung, Tod harrten der Feinde der Medici. Und diesen hingegen, um sich der Medici entledigen zu können, galt der Tyrannenmord, als ein offen zugestandenes Ideal. Die Verschwörung gegen Piero und Lorenzo Medici, im Jahre 1466, deren Haupt Luca Pitti war, mißlang, jene der Pazzi aber gegen Lorenzo und Giuliano, im Jahre 1478, nahm für Urheber und Opfer zum Teil einen blutigen Verlauf. Während des Hochamts im Dom, im Augenblick der Wandlung, schwangen die gedungenen Mörder plötzlich ihre Dolche. Lorenzo gelang es durch einen blitzschnellen Sprung zur Seite zu entkommen. Nur leicht im Nacken verwundete ihn die Klinge. Der jüngere Giuliano aber, der schwärmerische Idealist, der Liebling der Frauen, der niemals jemand kränkte, wurde von 18 Dolchstichen tödlich durchbohrt. Francesco dei Pazzi und die anderen Verschworenen hingen bereits am folgenden Tage, aufgehenkt, zu den Fenstern des Rathauses heraus. — Nach der Flucht der Medici im Jahre 1494 nahm man aus ihrem Palast Donatellos Bronzegruppe der Judith mit dem getöteten Holofernes, setzte sie vor dem Stadthaus an die Stelle, wo später Michelangelos David stand und versah sie mit einer die Vertreibung der Medici feiernden Inschrift. Pietro Paolo Boscoli verglich sich mit dem Mörder Cäsars, Brutus, als er 1513 die Verschwörung gegen Giuliano, Giovanni und Giulio Medici unternahm, die mißlang und die er mit dem Tode büßen mußte. Als Lorenzino Medici 1537 seinen Verwandten, den Herzog Alessandro umgebracht hatte, erschien eine in seinem Auftrage verfaßte Apologie der Tat, worin er den Tyrannenmord an sich als das verdienstlichste Werk preist. Andere haben auch hier wieder den Vergleich mit Cäsars Ermordung durch Brutus gebracht, und daß selbst einem Michelangelo solche Gedanken nicht fremd waren, darf man wohl aus seiner Brutusbüste in den Uffizien schließen.

Um kein einseitiges Bild vom italienischen Staatenwesen der Renaissance zu malen, muß aber betont werden, daß doch *nicht* alle Fürsten aller Staaten dem individualistischen Zuge der Zeit in der Politik soweit nachgaben, daß sie unter Hintansetzung christlicher Grundsätze im Sinne eines Machiavelli einem schrankenlosen Egoismus blind folgten. Hier möchte jeder an erster Stelle den *Kirchenstaat* genannt wissen. Man vergesse jedoch nicht, daß in der Renaissance unter dem Widerstreit der auf Machtzuwachs bedachten römischen Adelsparteien, vielfach die Kardinalskollegien und die Papstwahlen entstanden. Und so gab es in der Renaissance neben ehrwürdigen Trägern der Tiara, welchen das Heil der Seelen, Zucht und Ordnung in Kirche und Staat, Pflege der Künste und Wissenschaften vornehmste Aufgabe waren, auch solche, welchen irdischer Machtzuwachs, Erhebung der Sippe und Nepotenwesen sehr am Herzen lagen. Nur in der Renaissance war es möglich, daß infolge simonistischer Umtriebe ein Mann wie der Spaniole Rodrigo Borja als Alexander VI. den Stuhl Petri, den ehrwürdigsten Thron der Welt, den so viele wahrhaft heilige Männer zierten, mit seiner sündigen Welt-

Abb. 6 · Mantegna · Begegnung des Marchese Lodovico II. Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga · Camera degli Sposi des Castello zu Mantua

lichkeit beflecken konnte. — Von weltlichen Fürsten der Renaissance, deren strenge, christliche Zucht am Hof und im Lande die egoistischen Neigungen der Zeit mit Erfolg niederhielt, seien hier gern einige genannt. Giovanni II, Bentivoglio von Bologna (1462—1506) läßt sich hierher zählen. Seine praktische, gemäßigte, unblutige Regierung und sein Eifer für die Kultur zugleich waren mit Recht geschätzt. Alessandro Sforza, Fürst von Pesaro, Bruder des Herzogs Francesco von Mailand, genoß als guter Verwalter, als gerechter und zugänglicher Regent nach langem Kriegsleben eine ruhige Regierung, sammelte eine herrliche Bibliothek und brachte seine Muße mit gelehrten und frommen Gesprächen zu. Fürst Francesco Gonzaga von Mantua (1466—1519) und seine Gemahlin Isabella von Este (1474—1539), vermählt seit 1490, sind, alles in allem, ein würdevolles und prächtiges, höchsten geistigen Idealen nachstrebendes Ehepaar geblieben und haben bedeutende und glückliche Söhne, Federigo und den als kaiserlichen Feldherrn und Diplomaten berühmt gewordenen Ferrante, erzogen, in einer Zeit, da ihr kleiner aber hochwichtiger Staat oft in der größten Gefahr schwebte. Als kostbarer Reis entsproß dann später diesem Stamm ein heiliger Aloysius (1568 bis 1591). — Urbino besaß in dem großen Federigo (1444—1482) einen der vortrefflichsten Repräsentanten des Fürstentums. Schon als Knabe hatte er von seinem Lehrer Vittorino da Feltre den verheißungsvollen Zuspruch gehört: ‚Tu quoque Caesar eris!' Auch Du wirst ein Cäsar sein! Diesem Ehre zu machen war die Aufgabe seines Lebens. Von ihm und seinen beiden Nachfolgern Guidobaldo und Francesco Maria berichtet die Chronik: ‚sie errichteten Gebäude, beförderten den Anbau des Landes, lebten an Ort und Stelle und besoldeten in gerechter Weise eine Menge Leute. Das Volk liebte sie.' Nicht nur der Staat war bei den Fürsten aus dem Geschlechte der Montefeltro in Urbino ein wohlberechnetes und organisiertes Kunstwerk, sondern auch der Hof, und zwar in jedem Sinne. Der Palast, den sich Federigo baute, war nicht der prächtigste, aber klassisch durch die Vollkommenheit seiner Anlage; dort sammelte er seinen größten Schatz, die berühmte Bibliothek. Da er sich in einem Lande, wo jeder von ihm Vorteil oder Verdienst bezog, niemand bettelte, vollkommen sicher fühlte, so ging er beständig unbewaffnet und fast unbegleitet. Sein frugales Mahl pflegte er in offenem Saale einzunehmen, während aus Livius, zur Fastenzeit aus Andachtsschriften, vorgelesen wurde. Nachmittags hörte er eine Vorlesung aus dem Gebiet des Altertums und ging dann in das Kloster der Klarissen um mit der Oberin am Sprachgitter von heiligen Dingen zu reden. Sein Streben ging stets auf die höchste Leutseligkeit und Zugänglichkeit. Er besuchte die, welche für ihn arbeiteten, in der Werkstatt, gab beständig Audienzen und interessierte sich für jedes Einzelnen Anliegen mit väterlichem Wohlwollen. Kein Wunder, daß die Leute, wenn er durch die Straßen ging, niederknieten und sagten: ‚Dio te mantenga, Signore!' Gott erhalte Dich, Herr! Man gab ihm den Beinamen: ‚Das Licht Italiens.'

Einfluß der Politik auf die Kultur

Die staatsmännisch angelegten führenden Geister der Renaissance sehnten sich in allen Perioden dieser Zeit aus den Wirrnissen des in hundert Parzellen gespaltenen Italiens und seiner ewig wechselnden und sich selbst aufreibenden Duodezrepubliken nach einer großen einheitlichen National- und Weltpolitik. Auf christlicher Grundlage baut Dantes Phantasie ein kaiserlich-päpstliches Weltreich in seiner Schrift ‚De Monarchia' auf, unter harmonischer Leitung dieser beiden höchsten irdischen Gewalten. Petrarcas phantastischer Zukunftsstaat, zusammengeträumt aus christlichen und antiken Ideen, läßt das neue Italien aus Ruinen und Trümmern des alten Roms erstehen, führt es sieghaft zu höchstem Glanze, um die ganze Welt zu beglücken. Machiavelli erzwingt und bewahrt die politische Einheit mit eiserner Faust, mit der Rücksichtslosigkeit des modernen ‚Uebermenschen'. — Kräftig fühlte man die Schattenseiten, welche die vielfältige politische Zersplitterung Italiens im Gefolge hatte. Und doch unterliegt es keinem

Abb. 7 · Ambruogio Lorenzetti · Allegorie der guten Regierung · Rathaus zu Siena

Zweifel, daß gerade dieser Zersplitterung die hohe Kunstblüte der Zeit zum großen Teil verdankt wird. Jeder Fürstenhof, jeder Staat suchte den anderen an Mäzenatentum zu übertreffen, suchte dem anderen Künstler und Gelehrte abspenstig zu machen oder noch bedeutendere als dieser zu gewinnen. In Bologna entwarf man riesenhafte Pläne zu dem gewaltigen Gotteshause ‚San Petronio', nur um den Florentiner Dom in den Schatten zu stellen, baute die Türme Asinelli und Garisenda, weil man den Pisanern die Ehre ihres ‚schiefen Turmes' nicht gönnte. Und wie die Staaten und Städte untereinander, so traten in jeder Stadt die konkurrierenden Adelsgeschlechter und reichen Bürgerfamilien in bezug auf Kunstpflege in einen edeln Wettbewerb, der glänzende Früchte trieb. Die politische Atmosphäre beeinflußte und durchdrang Literatur und Kunst. In der Art wie Dante in seiner Divina Commedia die verschiedenen Sünden veranschlagt, Hölle und Fegfeuer ordnet, entscheiden vielfach politische Motive. Cäsars Feinde Brutus und Cassius sind als die schlimmsten aller Sünder dem Verräter Judas gleichgestellt. Das Adlerbild, welches das Kaisertum symbolisiert, ist zwischen die Symbole des Kreuzes und der beschaulichen Jakobsleiter gerückt. Dante bleibt in seiner ‚Commedia,' der weltliche Zunftprior von Florenz, der seine Verbannung und das Mißgeschick seines Lebens auf Rechnung Bonifaz' VIII. schreibt, bleibt der stolze Gibelline, der Verfasser des Buches von der Monarchie, der die kaiserliche Weltherrschaft von den alten Römern herleitet und in Troja die Mutter Roms sieht. Obwohl er schon in Paradiesesluft durch alle neun Himmel emporgeschwebt, ist sein Groll gegen Bonifaz VIII., der seinem politischen Ideal widerstrebte, noch nicht erloschen. Noch vom Kristallhimmel aus schleudert er auch Klemens V. sein Anathem zu, weil er Heinrich VII. nicht zum Triumphe verhalf. In Petrarcas Canzoniere ertönen mächtige Klagen über die politischen Wirren Italiens, Rügelieder gegen Avignon, begeisterte Aufmunterungen zu dem von Philipp VI. ausgeschriebenen Kreuzzug, zur Eintracht unter den italienischen Fürsten, zur Wiederaufrichtung der römischen Republik. Ambruogio Lorenzetti malt mah-

nend und warnend die Folgen der guten und bösen Regierung an die Wände des Rathaussaales von Siena und schafft so tiefsinnige, künstlerische Allegorien.

Michelangelo als Politiker

Michelangelo meißelt in seinem ‚Giganten' oder ‚David' ein Wahrzeichen politischer Größe und Kraft, plant im ‚Juliusgrabdenkmal' eine erstaunlich gewaltige, politische Apotheose und bannt in seine ‚Mediceergräber' Hoffnungen und Enttäuschungen der florentinischen Republik. Boten Michelangelo so die politischen Verhältnisse manche Anregung zu seinen Werken, so traten sie auch oft genug seinem Schaffen hinderlich entgegen. Als Gelüste nach der Befreiung von der mediceischen Herrschaft das politische Leben in Florenz beunruhigten, konnte Michelangelo in seiner Vaterstadt auf keine Unterstützung seiner künstlerischen Pläne rechnen, durfte nach außen hin keine Aufträge annehmen. Alles vereinigte sich den entflammten Arbeitseifer zu dämpfen und ihm die innere Sammlung zu rauben. Unvollendet war die Sakristei von San Lorenzo mit ihren Gräbern, unvollendet die Bibliothek, als im Frühjahr 1527 unerhörte, politische Verwirrung über Italien und besonders Rom und Florenz hereinbrach: die Plünderung Roms durch das spanisch-deutsche Heer, die Gefangennehmung Klemens' VII. in der Engelsburg, die Vertreibung der beiden Medici, Ippolito und Alessandro, aus Florenz und die Einsetzung der Republik, in deren politischem Leben die alten Gegensätze der Optimaten und der Popolani, der Arrabbiati und der Piagnonen (Savonarola-Anhänger) die entscheidende Rolle spielten. Drei Jahre lang bis zum August 1530 blieb Florenz Republik. Damals gelang es den Medici ihre Herrschaft wiederherzustellen. — Was wir aus dieser Zeit von Michelangelo wissen, beweist, daß er sich allen politischen Bestrebungen fernhielt: den Medici von Jugend an durch Dankbarkeit verbunden, seinen Sympathien nach aber der Partei Savonarolas zugehörig, gleich anderen großen Künstlern trotz leidenschaftlicher Aufwallungen für den Gedanken bürgerlicher Freiheit, doch in seinem Wollen und Schaffen rein menschliche Ideale weit über politische stellend, hat er einerseits den patriotischen Ansprüchen, welche der Staat an ihn als Kriegsbaumeister stellte, mit Eifer und Gewissenhaftigkeit genügt, andererseits aber in aller Stille, hierin die einzige tröstliche Zuflucht aus den trüben Gärungen des Außenlebens erkennend, an seinen Statuen in der Mediceerkapelle gearbeitet. Mit welchem tiefen Weh' und Grimm aber über die verlorene politische Freiheit seiner Vaterstadt der Künstler zum Meißel griff, erhellt aus den unsterblichen schwermütigen Versen, welche er zur Charakteristik der schlafenden allegorischen Figur der ‚Nacht' dichtete:

‚Lieb ist der Schlaf mir, und noch höher preise ich Stein zu sein, da Schmach und Schande währen. Nicht seh'n, nicht hören ist mein ganz Begehren, Drum wecke mich nicht auf! o rede leise!'

Von glühender Liebe für die Freiheit seiner Vaterstadt erfüllt, hatte Michelangelo aber dann Meißel und Hammer weggeworfen, um seine Kräfte ganz der Verteidigung eines freien Florenz *gegen* den Ansturm der Medici zu widmen. Nach dem endlichen Siege der Mediceer, so sollte man nun glauben, sei Michelangelo an Leben und Freiheit gefährdet gewesen! allein, der Mediceerpapst, Klemens VII., verzieh dem ‚Rebellen' nicht nur voll und ganz, schützte ihn nicht nur vor jeder Beeinträchtigung seitens des erbarmungslosen Parteihasses, sondern gewährleistete ihm auch den Fortbestand der alten Aufträge und ließ ihm neue zukommen. Ueber den Künstler vergaß er den Republikaner, den Revolutionär. Es bleibt ein Ruhmesblatt für die Kulturbestrebungen der Renaissance, daß ein Medici der hochherzige Gönner und Mäzen seines genialen politischen Feindes war.

Das hohe Bildungsideal der Zeit nach Castigliones ‚Cortegiano'

In der Beschaffenheit dieser Staatswesen, Tyrannien wie Republiken, liegt ein mächtiger Grund für die frühzeitige Erziehung des Italieners zur höchsten Stufe der individuellen Ausbildung Der politische

Individualismus, der häufig in seinen Mitteln so wenig wählerisch war und der schöngeistige Subjektivismus erscheinen voneinander bedingt und verhalten sich zueinander wie die Kehrseiten einer und derselben Medaille. Ein sehr geschärfter kulturgeschichtlicher Blick wäre wohl imstande in der Renaissance die Zunahme völlig ausgebildeter Menschen schrittweise zu verfolgen. Das harmonische Abrunden des geistigen wie körperlichen Daseins ist das bewußte, vorschwebende Ziel. Den besten Gradmesser für die höhere Gesellschaft der Renaissance in ihrer eigentlichen Blütezeit und für deren gesamte Bildung bietet unzweifelhaft der Graf Baltasare Castiglione (1478—1529). Sein 1528 in Venedig gedrucktes Werk: ‚Il Cortegiano', ‚der Hofmann' bedeutet für die persönliche geistige und körperliche Ausbildung des ‚vollkommenen Gesellschaftsmenschen' seiner Zeit dieselbe letzte Konsequenz wie Machiavellis ‚Prinzipe' für ihre politischen Bestrebungen. Alles wohlerwogen, könnte man einen solchen Menschen, wie ihn Castiglione in seinem ‚Cortegiano' malt, an keinem Hofe brauchen, weil er selbst Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten besitzt, und weil seine ruhige, unaffektierte Virtuosität in allen äußeren und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich, im Gegensatz zu dem Titel des Buches, nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollendung. Eine Analysierung und Verfeinerung aller Geistes- und Gefühlskräfte ist das Endziel. Der ‚Cortegiano' muß mehrere Sprachen, mindestens Italienisch und Latein, beherrschen, sich auf die schöne Literatur verstehen und über die bildenden Künste ein sachgemäßes Urteil besitzen. In der Musik fordert man von ihm sogar einen gewissen Grad von ausübender Virtuosität, die er überdies möglichst geheimhalten soll. Von den äußeren Fertigkeiten werden die sog. ritterlichen Uebungen in Vollkommenheit verlangt. Mit allen edeln Spielen, mit dem Springen, Wettlaufen, Schwimmen, Ringen muß der Cortegiano vertraut sein; er muß ein guter Tänzer und ein gewandter Reiter sein.

Pädagogik eines Vittorino da Feltre

Die Jugend zu solchem Bildungsideal, wie es Castiglione im ‚Cortegiano' schilderte, heranzuziehen, war die Aufgabe einer hochstrebenden Pädagogik, als deren bedeutendster Vertreter Vittorino Rambaldoni da Feltre (1397—1446) am Hofe der Gonzaga zu Mantua lehrte. Er brachte erst sich selbst dem Ideal nahe, dann suchte er andere für dasselbe zu gewinnen. Vittorino studierte aufs Fleißigste, pflegte nicht minder körperliche Uebungen, wurde ein ausgezeichneter Reiter, Tänzer und Fechter, kleidete sich im Winter ebenso wie im Sommer, trug selbst während der härtesten Kälte nur Sandalen und lebte einfach und mäßig, — er trank niemals ungemischten Wein, — daß er bis in sein hohes Alter niemals krank wurde. Seine Leidenschaften, Neigung zur Sinnlichkeit und zum Zorn, bekämpfte er derartig, daß er sein ganzes Leben hindurch keusch blieb und selten durch ein hartes Wort irgend jemand verletzte. Vittorino erzog zunächst die Söhne und Töchter des Herrscherhauses der Gonzaga, und zwar auch eine der letzteren zur hervorragenden Gelehrsamkeit. Als aber des Lehrers Ruhm sich weit über Italien verbreitete und sich Schüler aus großen und reichen Familien, aus nah und fern, selbst aus Deutschland meldeten, duldete Giovanni Francesco Gonzaga nicht nur, daß sein Lehrer auch diese erzog, sondern betrachtete es als eine Ehre für Mantua, daß sein Hof die Erziehungsstätte für die vornehme Welt sei. Daneben ernährte und erzog Vittorino aus Liebe zu Gott talentvolle, arme Knaben, manchmal gegen 70, in seinem Hause; die vornehmen Schüler sollten sich daran gewöhnen neben armen unter einem Dache zu wohnen. Der Unterricht, den Vittorino und seiner Methode bedingungslos ergebene Unterlehrer leiteten, ging vor allem dahin, jeden vorzüglich gerade darin weit auszubilden, wozu er besonders befähigt war. Der wissenschaftliche Unterricht war sehr vielseitig und gründlich, so daß man erwog, ob der Schule eine Universität gleich angegliedert werden könne. Lateinische und griechische Schriftsteller, Dichter, Redner, Geschichtsschreiber wurden gelesen, auswendig gelernt und übersetzt, Philosophie

und Mathematik eifrig gelehrt. Als gleichwertig mit dem wissenschaftlichen Unterricht wurden das Turnen und jede edlere Leibesübung behandelt. Man unternahm Erholungsfahrten und Ausflüge. Wie Vittorino selbst, der eine berühmte Bibliothek besaß, des Morgens heilige Bücher las, sich geißelte und in die Kirche ging, so mußten auch alle seine Schüler jeden Morgen die heilige Messe hören und jeden Monat einmal beichten. Seine Schüler verehrten Vittorino, fürchteten sich aber, wenn sie etwas begangen hatten. Harte Strafe folgte jedesmal der Tat möglichst unmittelbar. Doch kam niemals die Rute in Anwendung. Die härteste Strafe, die er diktierte war die, daß der Knabe knien und sich auf die Erde legen mußte, so daß alle Mitschüler ihn sahen. Nicht nur von den Schülern, sondern von allen Zeitgenossen wurde er hochgeehrt; man machte die Reise nach Mantua, nur um ihn zu besuchen. Auf einer zeitgenössischen Medaille wird er gefeiert als größter Mathematiker und ‚aller Bildung Vater'. Als bezeichnendstes Sinnbild für ihn wählte man den Pelikan, der mit seinem eigenen Herzblut seine Jungen nährt. Die Gegenwart, die oft genug den akademisch gebildeten Lehrerstand als dem Offizier und dem Juristen gesellschaftlich gleichstehend nicht anerkennen will, kann lernen von der begeisterten Hochachtung der Renaissance vor dem befähigten Jugendbildner. Es bleibt ein unverwelkliches Ruhmesblatt für Vittorino da Feltre, daß diejenigen Fürstenhöfe, für welche er Söhne erzog, besonders die Gonzaga in Mantua und dann die Montefeltro in Urbino, wo Castiglione sein Vorbild für den Cortegiano fand, nicht nur in bezug auf geistige Bildung, sondern auch in bezug auf Herzensbildung, auf Sittsamkeit und politische Moral in einer Zeit abschreckender politischer Verwilderung, wie keine anderen annähernd in Italien, auf einer idealen Höhe standen.

Vielseitigkeit und Allseitigkeit der Renaissance-Bildung

Die außerordentliche hohe geistige Bildung und gesellschaftliche Stufe, die einem Castiglione in seinem ‚Cortegiano' als Ideal vorschwebten, die ein Vittorino da Feltre zum Erziehungsprinzip erhob, förderten ein so vielseitiges umfassendes Wissen und Können, wie solche für die Renaissance allein charakterisch sind. Von solchem idealen Bildungsschwung ist in unserer modernen Zeit das Geistesleben einzelner Erlesener getragen, damals das der Allgemeinheit. Keine Biographie aus der italienischen Renaissance ist uns erhalten, die nicht wesentliche über den Dilettantismus hinausgehende Nebenbeschäftigungen des Betreffenden namhaft machte. Der florentinische Kaufmann oder Staatsmann ist oft genug zugleich ein Gelehrter in beiden alten Sprachen. Die berühmtesten Humanisten müssen ihm und seinen Söhnen des Aristoteles Politik und Ethik vortragen, auch die Töchter des Hauses erhalten eine hohe Bildung. Der Humanist seinerseits wird zur größten Vielseitigkeit aufgefordert, indem sein philologisches Wissen nicht wie heute lediglich der objektiven Kenntnis des klassischen Weltalters sondern einer täglichen Anwendung auf das wirkliche Leben dienen muß. Die Antike wird Richtschnur für die Gegenwart, nicht nur in den wissenschaftlichen Studien, nicht nur in der Anlage von Sammlungen, Museen; von der Geographie der Alten aus wird der Humanist moderner Kosmograph; nach dem Muster ihrer Geschichtsschreibung verfaßt er Zeitgeschichten, sogar in der Vulgärsprache. Als Uebersetzer plautinischer Komödien wird er auch wohl der Regisseur bei den Aufführungen. Alle irgend eindringlichen Formen der antiken Literatur bis auf den lucianischen Dialog bildet er so gut als möglich nach, und zu dem allem funktioniert er noch als Richter, Geheimschreiber und Diplomat. Ueber diese Vielseitigen ragen etliche wahrhaft Allseitige als typische Renaissancemenschen empor, als erster schon der Mann, der an der Schwelle der neuen Zeit stand: Dante. In diesem Gottbegnadeten war der tiefe Denker mit einer leidenschaftlichen Feuerseele vereint, die mit poetischer Empfänglichkeit und Schaffenslust sich dem ganzen bunten Weltschauspiel öffnete, das seine Arnostadt ihm erschloß: Liebe, Poesie, Malerei und Baukunst, Handel und Politik, Astronomie und Physik, die großen Welt-

verhältnisse und das kleine Treiben der heimischen Zünfte, Geldwirtschaft und Volksleben, die heimische und die antike Geschichte, Rechtskunde und Kriegswesen. Die ganze Wissenswelt und die ganze wirkliche Welt beschäftigten seinen unersättlich wissensdurstigen Geist. Jugendliche Lebenslust und Poesie machten ihn zum Troubadour. Der Drang der Verhältnisse selbst führte ihn aufs Schlachtfeld, in den Ratssaal der Hunderte, in die Reihe der Prioren. Der beschauliche Philosoph wurde Familienvater und einer der zahllosen kleinen Staatsmänner, mit welchen die Laune des Volkes spielt. — Im 15. Jahrhundert war einer der hervorragendsten jener gewaltigen Universalmenschen: Leon Battista Alberti (ca. 1404—1472). In allem, was Lob bringt, war Leon Battista von Kindheit an der Erste. Von seinen Leibesübungen und Turnkünsten wird schier Unglaubliches berichtet, wie er mit geschlossenen Füßen den Leuten über die Schultern hinwegsprang, wie er im Dom ein Geldstück emporwarf, bis man es oben an den fernen Gewölben anklingen hörte, wie die wildesten Pferde unter ihm schauderten und zitterten. Die Musik lernte er ohne Meister, und doch wurden seine Kompositionen von Fachleuten bewundert. Nachdem er beide Rechte studiert hatte, legte er sich auf Physik und Mathematik und lernte daneben alle Fertigkeiten der Welt, indem er Künstler, Gelehrte und Handwerker jeder Art bis auf die Schuster um ihre Geheimnisse und Erfahrungen befragte. Im Malen und Modellieren war er bewandert. Eine Art Fernglas oder Guckkasten erfand er. Dazu kam eine schriftstellerische Tätigkeit: zunächst über die Kunst selbst, Marksteine und Hauptzeugnisse für die Renaissance der Form, zumal der Architektur, dann lateinische Prosadichtungen, Novellen, in welchen man einzelnes für antik gehalten hat, Elegien, Eklogen, Scherzhaftes, moralphilosophische, historische Schriften, Reden, Gedichte, auch Werke in italienischer Sprache, so 4 Bücher ‚vom Hauswesen'. Ein Jünger der griechischen Wissenschaft, verfocht er die Lehre, daß ohne Christentum die Welt sich in einem Tal des Irrtums bewege. Und die tiefste Quelle seines Wesens? ein fast nervös zu nennendes, höchst sympathisches Mitleben an und in den meisten Dingen. Beim Anblick prächtiger Bäume und Erntefelder mußte er weinen; schöne, würdevolle Greise verehrte er als eine ‚Wonne der Natur'. Sein Scharfblick war für viele Zeitgenossen mit vorahnender Sehergabe verbunden. Eine höchst intensive Willenskraft durchdrang die ganze Persönlichkeit, deren Wahlspruch lautete:

Abb. 8 · Giotto · Dante Aleghieri · Nationalmuseum zu Florenz

‚Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie wollen'!

Und zu Alberti verhielt sich Lionardo da Vinci wie zum Anfänger der Vollender. Alle Erscheinungen fesseln Lionardo: das körperliche Leben und die menschlichen Affekte, die Formen der Pflanzen und Tiere und der Anblick des kristallhellen Bächleins mit den Kieseln am Grunde. ‚Siehst du nicht, wie viel verschiedenerlei Getier es gibt, und so: Bäume, Kräuter, Blumen, welche Mannigfaltigkeit gebirgiger und ebener Gegenden, Quellen, Flüsse, Städte, wie verschiedene Trachten, Schmuck und Künste?' schreibt er in seinem

Buch von der Malerei. Die Malkunst bedeutet für ihn das klare Weltauge, das alle sichtbaren Dinge beherrscht. Er empfindet den malerischen Reiz der Oberfläche der Dinge und denkt dabei als Physiker und Anatom. Eigenschaften, die sich auszuschließen scheinen, sind bei ihm vereinigt: das unermüdliche Beobachten und Sammeln des Forschers und die subtilste künstlerische Empfindsamkeit. Die Ergründung des inneren Baus und der Lebensbedingungen aller Wesen interessiert ihn nicht minder als deren äußere Erscheinung. Er untersucht systematisch die Proportionen des menschlichen und tierischen Körpers und gibt sich von den mechanischen Verhältnissen beim Gehen, Heben, Steigen, Tragen Rechenschaft, er stellt die umfassendsten physiognomischen Beobachtungen an und philosophiert über den Ausdruck der Gemütsbewegungen. Und so erschließt sich ihm die Welt in ihrer ganzen Fülle und Unerschöpflichkeit. Womit er sich auch beschäftigte, — alle Dinge wurden zu neuen Sensationen für ihn, so daß er stets nach neuen technischen Ausdrucksmitteln rang und ein Experimentierer wurde, der sich kaum je genugtun konnte. Seiner echt universellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste, alle Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er meisterhaft. Ein Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, der dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, erschien den Fürstenhöfen der Renaissance, wo ein auf satter, glänzender Bildung gebauter Lebensgenuß herrschend war, äußerst begehrenswert. Wir begreifen, daß an keinem der großen italienischen Höfe für Leonardo ein passenderer Platz war als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Zwischen 1483 und 1485 folgte Leonardo einem Ruf nach Mailand und trat in den Dienst Ludovico Sforzas. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Mit Gemälden, besonders Porträts, Plänen für Bildhauerarbeiten (Reiterstandbild Francesco Sforzas), Palästen, Kirchen ist er alsbald rastlos beschäftigt. Doch schnell erweitert sich sein Wirkungskreis: er nimmt teil an der Anordnung der Hoffeste, macht Pläne für die Bewässerung der Landschaft, für die Befestigung der Schlösser, gewinnt dabei noch Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Tätigkeit und sammelt in seiner Akademie junge Künstler zur Weiterbildung um sich.

Michelangelo als Universalgenie

Und nun *Michelangelo*, in dessen Wissen und Können alle Fäden der Renaissance zusammenliefen! — er wollte selbst nur in *einer* Kunst, der Bildhauerkunst, kompetent sein, betrachtete die Vielseitigen, die Universalmenschen mit Mißtrauen. Seine Abneigung gegen Lionardo mag hiermit zusammenhängen. So sehr verhaßt war ihm jeder Dilettantismus, so sicher schien ihm Vielseitigkeit zum Dilettantismus zu führen. Für jede andere Periode hätte er Recht behalten, nur nicht für die, in welcher er lebte. Merkwürdig genug. Michelangelo war selbst einer von denjenigen, an die er nicht glaubte, — ein Allseitiger, in einem höchsten Sinne des Wortes. So schreibt Varchi schon 1549 von dem Urgründlichen: ‚Michelangelo war ein unvergleichlicher Maler, ein einzigartiger Bildhauer, ein ganz vollendeter Architekt, ein höchst ausgezeichneter Dichter und ein ‚göttlichster Liebhaber' (amatore divinissimo) (Due lezioni, p. 53), das will sagen: ein Mann, der sich in *alles* Schöne und Hohe mit *größter* Liebe versenkte. Von seiner Vielseitigkeit mögen nur noch die Florentiner Revolutionsjahre 1528 und 1529 zeugen. Am 3. Oktober 1528 nimmt er maßgebend an den Beratungen über die Fortifikationen teil. Am 10. Januar 1529 wählt man ihn in das Kollegium der Neun für die Befestigungsarbeiten. Am 6. April 1529 wird er zum Generalgouverneur und Prokurator der Festungswerke von Florenz ernannt, als welcher er im Sommer auch in Pisa und Livorno sich betätigte. Mit scharfsichtigstem Feldherrnblick nimmt er die Sicherung der Arnolinie und die Befestigung der Höhe

von San Miniato durch Bastionen sogar gegen den Willen der Signoria wahr. —

Streben, Stolz u. Ruhm des Mannes

Es ist erklärlich, daß die vollkommene Bildung des typischen Renaissancemenschen in diesem eine sehr hochgemute Gesinnung schuf. Das Selbstbewußtsein wurde erheblich gesteigert und erreichte oft eine bedenkliche Stufe. Stolz und Ruhmessucht — nicht zuletzt unter dem Einflusse verwandter Strömungen der Antike — sind typische geistige Erscheinungen der Renaissance. Hierher gehört die Zeremonie der Dichterkrönung mit einem Lorbeerkranz als öffentliche Demonstration, als sichtbarer Ausdruck des literarischen Ruhmes. Petrarca krönte 1341 der Senat von Rom auf dem Kapitol, Karl IV. 1355 den florentinischen Gelehrten Zanobi della Strada in Pisa, Kaiser Friedrich den geistvollen Enea Silvio Piccolomini, den späteren Papst Pius II., 1442 in Frankfurt am Main. Die Florentiner hatten den Takt ihre berühmtesten Humanisten, so die Carlo und Lionardo Aretino, erst im Tode zu krönen. Schon Dante strebte mit aller Kraft seiner Seele nach dem Dichterlorbeer, hielt aber dann niemand für würdig den ihm allerseits angebotenen Lorbeer zu überreichen und blieb deswegen ungekrönt. In seinem ‚Inferno' läßt Dante die Verdammten als Begehrenswertestes von ihm verlangen, er möge ihr Andenken, ihren Ruhm auf Erden erneuern und wachhalten. So entwickelte sich die Ruhmesgier bis zum Dämonischen. Ein Zeitgenosse Dantes, Albertino Mussato, zu Padua vom Bischof und Rektor als Dichter gekrönt, genoß bereits einen Ruhm, der an die Vergötterung streifte. Jährlich am Weihnachtstage kamen Doktoren und Scholaren beider Kollegien der Universität in feierlichem Aufzug mit Posaunen und mit brennenden Kerzen vor sein Haus, um ihn zu begrüßen und zu beschenken. Petrarca schreibt seinen ‚Brief an die Nachwelt'. Bei ihr möchte er Ruhm genießen; über den bei seinen Zeitgenossen fühlt er sich erhaben. Petrarca schwärmt von einem Himmel für alle großen, mit Ruhm bedeckten Männer mit Anlehnung an Cicero und an den ‚Phädon' des Plato. Und ähnlich wird in dem Gedicht des Bernardo Pulci auf den Tod des älteren Cosimo Medici, letzterer im Himmel von Cicero empfangen, der ebenfalls ‚Vater des Vaterlandes' hieß, von den Fabiern, von Curtius, Fabritius und vielen Anderen; ‚mit ihnen', so sagte der Dichter, ‚wird er gewiß eine Zierde des Chores sein, wo nur tadellose Seelen singen'. — Das Streben nach Ruhm fand Ausdruck im Kultus der berühmten Männer, ihrer Geburtshäuser und Gräber, in zahlreichen Erzeugnissen der humanistischen Literatur. Mit Vorliebe verfaßten die Humanisten Sammelwerke von ‚berühmten Männern'. Sie haben das stärkste Bewußtsein davon, Austeiler des Ruhms, ja der Unsterblichkeit zu sein. Ariost (1474—1532) weigert sich seinen Brotherrn, den Kardinal Ippolito d'Este nach dessen Bistum Ofen zu begleiten, er wolle ihm ‚mit Feder und Tinte in Ferrara weiter dienen, wo er mit heller Trompete den Namen Este ertönen lassen wolle'. — Und wie wurden selbst unwürdige Literaten als ‚Herolde des Ruhms' an den Fürstenhöfen gefeiert! Ueber seinen Aufenthalt beim Markgrafen von Mantua schreibt Pietro Aretino (1492—1556): ‚Er hat mir die eigenen Gemächer zur Verfügung gestellt, die vorher der Herzog Francesco Maria von Urbino bewohnte, meiner Tafel steht ein Truchseß vor . . der ganze Hof betet mich an! jeder, der ein paar Verse von mir haben kann, schätzt sich glücklich . . und so bin ich hier, und werde den ganzen Tag beschenkt, und zwar mit großartigen Sachen. Das Schenken fing schon in Bologna an. Der Bischof von Pisa ließ mir einen Rock von schwarzem und reich mit Gold gesticktem Sammet machen, wie es nie einen schöneren gab. So kam ich schon wie ein Fürst in Mantua an'. Der Ruhm ist Aretino als Sohn seiner Zeit aber auch Selbstzweck. Wenn Kaiser, Könige, Kirchenfürsten, wenn allerleigroße und kleine Machthaber die Dichter, Gelehrten und Schriftsteller besolden, um ihre Herrlichkeit der Mit- und Nachwelt zu verkünden, so versteht Pietro Aretino als ‚Fürst der Feder' dieses Geschäft sehr ausgiebig auch für seine eigene Person zu be-

sorgen. Er wird dann nie müde voll Stolz sich selbst als Dichter, als Stilisten, als literarische Koryphäe, als Mann von unermeßlichem Einfluß, als Persönlichkeit, der die gekrönten Häupter tributpflichtig sind, kurz als die größte Berühmtheit seines Jahrhunderts zu feiern. Ein modenesischer Bänkelsänger ist ihm ferner nicht zu gering als Herold seines Ruhms. Er schreibt an einen solchen: ‚Nachdem ich Euch Dank gesagt habe für den Ruf, den Ihr mir allenthalben erwerbt, möchte ich Euch inständigst bitten, daß Ihr mit Eurer natürlichen Beredsamkeit recht viel Gutes über mich in alle Welt hinausposaunt; denn von einem der ersten Bänkelsänger der Welt immer und immer wieder besungen zu werden gereicht mir mehr zum Ruhm als ich Tadel befürchte von den tausenderlei Redereien, die hundert mittelmäßige Gelehrte des Universums über mich verbreiten'.

Stolz Michelangelos

Der Stolz war eine hervorstechende Eigenschaft der Seele Michelangelos. Das hohe Selbstbewußtsein fand bei ihm nicht in eitlem Hochmut, nicht in leerer Prahlerei Ausdruck, aber es war ihm ein gut schützender Schild, an dem hundert vergiftete Pfeile intriganter Gegner abprallten, eine innere Beruhigung, ja als ethische Macht gleichsam verlieh sein Mannesstolz ihm das hohe, untrügliche Gefühl der Würde und Verantwortlichkeit reinen Menschentums. Solch hochgemuter Sinn begleitete Michelangelos Schaffen, gab ihm Kraft und Fähigkeit zu gewaltigsten Entwürfen und schier übermenschlichen Arbeiten. So legt ihm sein Selbstvertrauen über das Juliusgrabmal die Worte in die Feder: ‚es soll ein schönes Werk werden, ja, ich bin dessen gewiß, daß seinesgleichen nicht auf der ganzen Welt zu finden sein wird', über die Fassade von San Lorenzo zu Florenz: ‚es wird das schönste Werk, das jemals in Italien entstand, werden, so Gott mir hilft, — ein Spiegel der Architektur und Skulptur für ganz Italien', über seinen Entwurf für ‚San Giovanni dei Fiorentini' in Rom: ‚niemals, auch zur Zeit der Griechen und Römer nicht, sei dergleichen gemacht worden', endlich über die Peterskirche: ‚unter den Christen, ja in der ganzen Welt solle sich kein Bau herrlicher geschmückt und größer als dieser befinden!'

Nur einer, der seine Kunst nicht des Gewinnes, sondern höherer, rein idieller Zwecke wegen betrieb, konnte nach so unvergleichlichen Zielen streben. Ein solcher Mann konnte auch — wie Marquis Posa — ‚kein Fürstendiener sein'. So äußerte er sich einmal zu Vasari: ‚Diejenigen, die frühzeitig beginnen, sich zu Packeseln der Fürsten zu machen, für die ist bis über den Tod hinaus der Sack bereitgehalten.' Ein wundervolles Schauspiel! — wenn die beiden gewaltigen Naturen Julius II. und Michelangelo, — der Mäzen und der Künstler, — die sich nicht entbehren konnten, aufeinanderplatzten! Bekannt ist der Bruch zwischen den beiden Männern im Jahre 1506. Der Papst hatte Michelangelo die Ausführung seines Denkmals übertragen, ließ aber, kaum daß der Meister zu arbeiten begonnen hatte, den Plan fallen, um Bramantes Unternehmen des Neubaus der Peterskirche zu befördern. Michelangelo schildert selbst: ‚Da ich den Papst drängte, soviel wie möglich die Sache zu betreiben, ließ er mich eines Morgens, als ich ihn in dieser Angelegenheit sprechen wollte, durch einen Reitknecht fortschicken. Ich ging nach Hause und schrieb folgendes an den Papst: ‚Heiliger Vater, ich bin heute morgen im Auftrag von Euerer Heiligkeit aus dem Palaste gejagt worden, infolgedessen tue ich Euch zu wissen, daß Ihr mich von jetzt an, falls Ihr mich wollt, anderswo als in Rom suchen könnt!..' Und ich ging und stieg in die Post und fuhr nach Florenz. Der Papst sandte mir 5 Reiter nach, die mir einen Brief des Inhalts übergaben: ‚Sofort nach Empfang dieses hast Du unter Strafe Unserer Ungnade nach Rom zurückzukehren.' Während ich in Florenz war, sandte Julius drei Breves an die Signoria. Nach Empfang des letzten sandte die Signoria zu mir und sagte: ‚Du hast dem Papst ein Stücklein aufgespielt, wie es der König von Frankreich nicht getan hätte! Wir wollen nicht Deinetwegen in Krieg mit Papst Julius geraten, so ist es notwendig, daß Du zu ihm gehest.' — Michelangelo suchte den Papst dann in

Bologna, wo dieser damals gerade aus politischen Gründen weilte, auf. Der Papst verzieh ihm und sagte noch: ‚An Dir war es, zu kommen und Uns aufzusuchen, und Du hast gewartet, daß Wir kommen, Dich zu finden', womit er zu verstehen gab, — erläutert Condivi, — daß, weil Seine Heiligkeit nach Bologna gekommen war, welcher Ort viel näher bei Florenz liegt als Rom, der Papst gleichsam gekommen wäre, ihn aufzusuchen.

Es fehlte nicht viel, daß es später gelegentlich der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle zu einer Wiederholung jenes Bruches in Rom gekommen wäre. Condivi erzählt: ‚Da Michelangelo zum Johannestag nach Florenz gehen wollte, verlangte er Geld vom Papste, und als ihn dieser fragte, wann er die Kapelle fertigstellen werde, antwortete ihm Michelangelo nach seiner Gewohnheit: ‚Wann ich kann!' Der Papst, der von Natur rasch war, schlug ihn mit einem Stocke, indem er wiederholte: ‚Wann ich kann, wann ich kann!' Darauf kehrte Michelangelo nach Hause zurück und machte sich bereit, ohne weiteres nach Florenz zu gehen, als Accursio dazukam, ein sehr beliebter junger Mann, den der Papst geschickt hatte. Dieser brachte ihm 500 Dukaten, besänftigte ihn so gut er konnte und entschuldigte den Papst. Michelangelo aber ließ die Entschuldigung gelten.' —

Gleich Julius II. haben Leo X. und Klemens VII. erfahren, daß Michelangelo anders als wie ein Untergebener behandelt sein wollte und gelernt, ihm zu begegnen wie es seine Würde verlangte, und ihrem Beispiele sind Kardinäle und weltliche Fürsten gefolgt.

Mit dem Stolz auf sein Künstlertum verband sich bei Michelangelo der Stolz auf eine edle Geburt, ja dieser letztere bildet gleichsam den festen Grund, auf dem seine künstlerische Freiheit ruht. Er sprach die Meinung aus, ‚daß die Kunst von adeligen Personen wie im Altertum betrieben werden sollte und nicht von plebejischen.' Und so empfand er gerade als Künstler mit Genugtuung seine ihm vom Grafen Canossa bestätigte Abstammung aus einem erlauchten Geschlecht. Seinen Brüdern ruft er ins Gedächtnis zurück: ‚Wir sind ja Bürger von edelstem Geschlecht herstammend!' und seinem Neffen, als er Heiratspläne schmiedet, gibt er für die Auswahl zu bedenken, ‚daß wir alte florentiner Bürger und von Adel sind, so gut wie irgend ein Geschlecht.' Aus solchem Selbstbewußtsein erklärt sich sein Unabhängigkeitsgefühl, seine hohe Auffassung von der Freiheit künstlerischen Schaffens, daß er Wert darauf legte, nicht auf Befehl, sondern aus eigenem Willen zu arbeiten, und daß sein Streben immer darauf gerichtet war, sich möglichst allen durch Verbindlichkeiten ihm auferlegten Verpflichtungen zu entziehen. So lehnte er bei seinem Aufenthalte in Ferrara die Einladung des Herzogs, im Schlosse zu wohnen, ab, ebenso wie er in Venedig die angebotene Gastfreundschaft der Signoria zurückwies und sich ein bescheidenes Quartier auf der Giudecca mietete. Selbst die einfachsten Geschenke, wie sie ihm von seinem Neffen und ganz nahestehenden Freunden dargeboten wurden, anzunehmen, war ihm peinlich, und mit dem Danke verbindet sich jedesmal die Bitte, ihm doch lieber nichts zu senden, falls er nicht selber einen Wunsch ausspreche. —

Stellung und Würde der Frau

Die Stellung der Frau in der Renaissance entwickelte sich dem hohen Bildungsdrange der Zeit entsprechend. Die Frau vom Stande mußte damals ganz wie der Mann nach einer abgeschlossenen, in jeder Hinsicht vollendeten Persönlichkeit streben. Dieselbe Vollkommenheit der Geistes- und Herzensbildung sollte Mann wie Frau in gleicher Weise erfüllen. Wurde auch aktive, produzierende geistige und literarische Tätigkeit nicht unbedingt von ihr verlangt, so sollte sie doch jener des Mannes mit vollem Verständnis folgen können. Daher war die Ausbildung der Töchter in den besseren Familien wesentlich dieselbe wie die der Söhne. Gemeinsam wurde ihnen der literarische, selbst der philologische Unterricht zuteil. Da man ja in dieser neuantiken Kultur den höchsten Besitz des Lebens erblickte, so gönnte man solchen auch gerne den Mädchen. Wir haben Beispiele, daß Fürstentöchter zu großem Können auf geistigem Gebiet gelangten. Ippolita Sforza

begrüßte den Papst Pius II. auf dem Kongreß zu Mantua mit einer trefflichen lateinischen Rede. Eine andere lateinische Rednerin fürstlichen Standes war Giovanna Montefeltro, vermählte Malatesta, die König Siegismund und Papst Martin durch ihre geistvollen Ansprachen in Erstaunen setzte. Die jüngst veröffentlichten, teils in lateinischer Sprache geschriebenen Briefe der Herzogin Isabella von Este lassen die allseitigen und hohen geistigen Interessen dieser Fürstin ahnen. In ihrer Privatbibliothek fanden sich eine große Anzahl klassischer, lateinischer Autoren, so Ovid, Virgil, Horaz, Cäsar, Cicero, Juvenal, Terenz. Auch Aristoteles fehlte nicht. Die griechischen Schriftsteller läßt sie sich ins Italienische übersetzen, ebenso einige hebräische Werke. Nicht nur nach Büchern steht ihr Sinn. Sie wünscht, womöglich, alles zu besitzen, was an Kostbarkeiten im Bereiche damaliger Kultur lag, sei es, daß es sich um Globen und Atlanten, um Abbildungen und Beschreibungen neu entdeckter Länder, um Antiquitäten, Bilder, Plastiken, Musikinstrumente oder um Erzeugnisse des Kunstgewerbes handelte. Nach Rom schreibt sie einmal: ‚Wir hören, daß sich in der Bücherei des Papstes zwei massive Sphären befinden. Auf der einen ist die Weltkarte, auf der anderen sind die himmlischen Zeichen abgebildet, nämlich der Zodiakus... Weil das nun ein gar seltenes Ding ist, möchten wir außerordentlich gern ein Modell davon haben...' Zeitgenössische Schriftsteller wie Bembo, Bandello, Bernardo Tasso und viele andere, die ihre Arbeiten nach Mantua schickten, schätzen das scharfsinnige Urteil der Fürstin wie das einer Fachautorität. Schönheit suchte sie gleichermaßen in heiligen wie profanen Dingen, in der Kirche wie im Theater, ob sie nun den Predigten des ausgezeichneten Kanzelredners Fra Mariano da Genazzano lauscht oder der Vorstellung geistlicher Spiele oder einer Komödie des Plautus. Zu den bedeutendsten Künstlern, Gelehrten und Staatsmännern ihrer Zeit stand sie in persönlichen oder schriftlichen Beziehungen. In vielen ihrer Briefe ist Isabella Auftraggeberin für künstlerische Arbeiten in Mantua; besonders ist sie auf Ausstattung ihrer Privaträume bedacht. Von namhaften Künstlern haben Mantegna, Giovanni Bellini, Lorenzo Costa, Francia und Perugino dort gearbeitet. Sie gibt auch wohl die Ideen für die Gemälde, die sie wünscht, selbst an. So schreibt sie einmal an Perugino: ‚Meine dichterische Idee, die ich von Euch gemalt sehen möchte, ist eine Schlacht der Keuschheit gegen die Liebe, nämlich Pallas und Diana, wie sie gegen Venus und Amor kämpfen.'

Abb. 9 · Tizian · Isabella d'Este · Kaiserliche Gemäldegalerie zu Wien

Aehnlich geistig durchgebildet waren Frauen anderer Kreise. Gaspara Stampa, 1523 aus einer vornehmen Mailänder Familie zu Padua geboren, reich, schön, musikalisch, verstand sich auf lateinisch und griechisch und dichtete in beiden Sprachen. Manche Frauen, wie Isotta Nogarola, die Freundin Guarinos, entzogen sich der Ehe, um sich ausschließlich gelehrten Studien zu widmen. Andere beteiligten sich an moralphilosophischen Fragen, z. B. bei den Unterredungen in der Villa des Antonio Alberti in Florenz (1389), wo die schöne Cosa einmal als Siegerin hervorging. Frauen, die durch ihre literarische und dichterische Wirksamkeit, durch Briefe, Kanzonen, Sonette Ruf erlangten,

waren recht zahlreich. Genannt seien nur: die Venezianerin Cassandra Fedele († 1558), Camilla Scarampi aus Mantua, die Nonne Gerolama Castellani aus Bologna, Virginia Salvi aus Siena, Maria Spinola aus Genua, Ersilia Cortese del Monte, Alessandra de' Ricci, die heilige Katharina Benincasa von Siena, die bedeutende Latinistin Veronica Gambara und vor allen: die Marchesa von Pescara: Vittoria Colonna, die ehrwürdige Freundin Michelangelos. Lucia Bertani aus Bologna (1521—1567) verstand sich auf Musik, Malerei und Alchimie und wurde von den Dichtern ihrer Zeit sehr hochgehalten. Laura Battiferi aus Urbino (1523—1589) stand in literarischem Verkehr mit Varchi, Caro und Bernardo Tasso.

War so die hohe Bildung zu einer Modezierde der schönen Welt geworden, so konnte es nicht ausbleiben, daß auch die höheren Kurtisanen in den Städten, wie einst im alten Athen, in ihr erfahren wurden. Die berühmteste dieser Renaissance-Hetären, Tullia d'Aragona, selbst die Tochter einer Kurtisane (1506—1556), trat ganz offen mit dem Luxus einer Fürstin auf. Giraldi hat ihr in seinen schmutzigen Novellen viel Arges nachgesagt und selbst ihre Schönheit zur lächerlichen Karikatur heruntergerissen, aber der Dichter Girolamo Muzio blieb 20 Jahre lang ihr erklärter Liebhaber, Ercole Bentivoglio, Molza und Bernardo Tasso verherrlichten sie abgöttisch in ihren Gedichten, der sonst ernste Kritiker Sperone Speroni stellt sie mit den auserlesensten Frauen des Altertums zusammen, und der alte Jacopo Nardi, der ihr seine Uebersetzung der Rede des Cicero ‚Pro Marcello' widmete, nannte sie (1536) ‚die einzige und wahre Erbin wie des Namens, so der ganzen Tullianischen Beredsamkeit'. Die Herzogin Eleonore von Ferrara nahm sogar die Widmung ihrer Gedichte entgegen, der Herzog diejenige eines Dialogs ‚von der Unendlichkeit der Liebe'. Trotz allem dem sank Tullia in Rom später tiefer und tiefer, kam auf die Liste der konzessionierten Dirnen und starb 1556 elend und verlassen in einer Gastwirtschaft in Trastevere.

Wie zur Zeit der Renaissance in der Erziehung und im Leben der Frau die geistige Ausbildung die überragende Rolle spielte, so sollte auch nur hohe, vergeistigte Liebe Mann und Frau verbinden. Mit welchen sittlichen Schwächen auch immer — keine Zeit ist frei von solchen — die italienische Renaissance behaftet gewesen sein mag, daß ein solches Liebesideal in ihr möglich war, — Größeres läßt sich nicht zu ihren Gunsten sagen. L'amor divino — diese Vergeistigung der Liebe, die sich an die platonische Seelenlehre anlehnt, hat in Pietro Bembo (1470—1547) ihren berühmtesten Vertreter gefunden. Man hört ihn unmittelbar im III. Buch seiner Asolani und mittelbar durch Castiglione, der ihm jene prachtvolle Schlußrede des IV. Buches des ‚Cortegiano' in den Mund legt. Nur einige Sätze daraus seien hier wiedergegeben: ‚. . . Welche sterbliche Zunge, o heiligste Liebe, wird deshalb dich würdig zu loben vermögen? Du, schön, gut, weise im höchsten Maße, entquillst der Vereinigung der göttlichen Schönheit, Güte und Weisheit und rufst zu ihr und kehrst zu ihr

Abb. 10 · Sandro Botticelli · Weibliches Bildnis aus dem Besitze der Medici stammend · Nach gut begründeter Tradition: Simonetta Vespucci · Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Abb. 11 · Raffael · Galatea · In der Villa Farneſina zu Rom

wie im Kreislauf zurück. Du, ſüßeſtes Band der Welt, Mittelglied zwiſchen den irdiſchen und himmliſchen Dingen, neigſt im wohltuenden Maße die höheren Mächte zur Leitung der niederen herab, lenkſt die Geiſter der Sterblichen auf ihren Urquell hin und reinigſt ſie mit dieſem. Du vereinſt harmoniſch die Elemente, bewegſt die Natur zur Fruchtbarkeit und das Entſtandene zur Fortpflanzung des Lebens. Du vereinſt das Getrennte, du leihſt dem Unvollkommenen die Vollkommenheit, dem Unähnlichen die Aehnlichkeit, dem Feindlichen die Freundſchaft, der Erde die Früchte, dem Meere die Ruhe, dem Himmel das belebende Licht. Du biſt die Mutter der wahren Freuden, der Anmut, des Friedens, der Sanftmut und des Wohlwollens, der Feind roher Wildheit und Feigheit, kurz Urquell und Ziel alles Guten...'

Derartig war ſchon die Liebe, die Dante zu Beatrice im Herzen trug. Frau Minne iſt zum amor divino, die Beatrice ſeiner Vita nuova zur Heiligen des Paradieſes geworden, in deren Blick ſich die Gottheit ſpiegelt, und ſie, die ‚angelica' führt ihn durch die von der Liebe der Engel bewegten Welten zu den hehren Sphären, die aus Licht und Ton gewoben, Hülle des Allerheiligen ſind. Der ſüße Ton, den Dante in ſeiner Vita nuova anſchlug, er klingt in Petrarca fort. Die träumeriſche Seele Petrarcas, von innigem Sehnen und zugleich doch von banger Scheu erfüllt, verherrlicht Lauras Schönheit und Güte und haucht in Seufzern ſanfte Schwermut aus. Auch ihm erſcheint in der Geliebten ein Engel verkörpert, auch er iſt ein Entſagender, aber des Lebens holder Wirklichkeit bewußt, fühlt er in Wonne und Weh die Kraft der Sinne.

Durch den Zaubergarten der florentiniſchen Frührenaiſſance ſchwebt eine ätherleichte Frauengeſtalt. Obwohl von Fleiſch und Bein, berührt ſie mit der Sohle kaum den Boden. Als blumenſtreuende Frühlingsnymphe wandelt ſie durch die Bilder Botticellis und durch die Geſänge des Polizian. Bei den Dichtern heißt ſie die ‚bella' auch die ‚diva' Simonetta. Giuliano dei Medici entbrannte heiß für ſie. Das iſt faſt alles, was man von ihrem Leben weiß. Ihr früher Tod hat ſie ganz ins Reich der Poeſie entrückt und ihr den Platz neben ihren berühmten Schweſtern Beatrice und Laura angewieſen. Als am 27. April 1476 die ſchöne Simonetta im offenen Sarg, damit die Sonne noch einmal ihre Schönheit beleuchte, nach der Kirche Ogniſſanti zu Grabe getragen wurde, da drängte ſich das Volk um die Bahre und machte mit ſeinem Zuſtrom das Totengeleit einem Triumphzug ähnlich. ‚Süß noch hauchte der Reiz ihr vom erblichenen Mund' dichtete Angelo Poliziano. ‚Den Liebreiz, der im Leben unvergleichlich

schien, überbot sie noch im Tode', gestand Lorenzo dei Medici von ihr. Man sollte glauben, niemand, auch die heißblütigen Medici-Fürsten nicht, könnten gewagt haben Simonetta, das Urbild aller weiblichen Grazie und Holdseligkeit, das Symbol ewiger Schönheit, auch nur mit den Fingerspitzen zu berühren. Als Sakrileg hätte das gegolten! Der Simonetta Tod war ‚öffentliches Leid'. Und alle florentinischen Talente beklagten wetteifernd in Versen und Prosa den herben Verlust, die Maler bannten den Schmerz um sie auf die Leinwand, die Bildhauer meißelten ihn in Stein. Zu Simonettens Preis entstanden Lorenzo Medicis Sonetten, Polizians herrliches Poem ‚Giostra'; und was bei diesen sich in Versen ausließ, wurde Farbe bei Botticelli in zwei seiner herrlichsten Bilder, der ‚Primavera' und der ‚Geburt der Venus', in Raffaels ‚Galatea' an der Wand der ‚Farnesina'.

Edle Frauen der Renaissance, die durch ideale Beziehungen höchster vergeistigter ‚platonischer' Liebe berühmt wurden, waren Giulia Gonzaga, Veronica da Coreggio und vor allen: die heiligmäßige Freundin Michelangelos: Vittoria Colonna.

Das Frauenideal, das Castiglione entwarf, ist nicht nur erreicht, sondern übertroffen durch Vittoria Colonna, die bedeutendste zeitgenössische Dichterin, geboren 1490 auf Castel Marino am Albanersee. Sie gehört einem jener mächtigen Baronialgeschlechter an, deren Schicksale abwechselnd zu Heil und Unheil aufs innigste mit den Geschicken Roms und der römischen Kirche verkettet waren. Durch ihre Mutter Agnes, Schwester des Herzogs Guidobaldo von Urbino, war sie unmittelbar mit dem Hofe verwandt, der Castiglione zu seinem ‚Cortegiano' inspirierte. Im Jahre 1507 wurde sie mit Ferrante Francesco d'Avalos Marchese von Pescara, einem vornehmen Neapolitaner, ursprünglich spanischer Abkunft, vermählt. Wie ihr Vater war auch ihr jugendlicher Gemahl schon ein schlachtenkundiger Feldherr. Den höchsten Ruhm erwarb sich Pescara in der Schlacht von Pavia (1525). Den dort erhaltenen Verwundungen aber unterlag der junge Held, erst 36 Jahre alt. Ihr ritterlicher Gemahl war die Sonne ihres Dichterfrühlings, seine Taten, sein Heldenruhm, seine Leiden und Freuden ihr unerschöpflicher Sangesstoff, die Trauer um ihn und die Erinnerungen an ihn der Trost ihrer langen Witwenschaft, bis die Sehnsucht nach dem Wiedersehen sie ganz und gar auf das Religiöse hinlenkte. Mit reichem dichterischen Geist begabt, mit der ganzen höheren Bildung ihrer Zeit ausgestattet, mit den höchsten Lebenskreisen und den wichtigsten Ereignissen in lebendiger, persönlicher Fühlung, war sie in Ischia, in Ferrara, an anderen Höfen mit den geistigen Größen der Zeit bekannt, mit Sannazaro und Bernardo Tasso, mit Bembo und Sadolet, Ariost und Alamani, auch wohl mit Epicuro, Molza und Pietro Aretino. In Rom, wo sie 1547 starb, gelangte sie noch mit dem größten lebenden Künstler des Jahrhunderts, mit Michelangelo, zum trautesten Freundschaftsbunde. Die hohe Liebe zur Religion und zur Kunst war das gemeinsame Band, das die beiden innig umschlang.

Abb. 12 · Unbekannter Meister · Vittoria Colonna · Uffizien zu Florenz

Abb. 13 · Das Spiegelbild · Originalhandzeichnung Michelangelos in den Uffizien zu Florenz

Von dem Verhältnis der Zwei berichtet Condivi: ‚Im besonderen aber liebte er hoch die Marchesa von Pescara, in deren göttlichen Geist er verliebt war, und fand bei ihr herzliche Gegenliebe. Von ihr bewahrt er noch viele Briefe, keuscher und süßester Liebe voll, wie diese edle Seele sie zu schreiben pflegte, und er selbst hat sehr viele Sonette, voll Geist und süßer Sehnsucht geschrieben. Oefters machte sie sich von Viterbo und von anderen Orten auf, wohin sie zur Erholung und, um den Sommer zu verbringen, gegangen war, und kam nach Rom aus keinem anderen Grunde, als um Michelangelo zu sehen; und er trug eine solche Liebe für sie im Herzen, daß ich mich erinnere von ihm gehört zu haben: über nichts anderes betrübe er sich so sehr, als darüber, daß er, nach ihrem Verscheiden hingegangen, sie zu sehen, ihr nicht wie die Hand so auch die Stirne und das Antlitz geküßt habe.'

Michelangelo und die Frauen

Wie verhielt sich der Genius der Renaissance, Michelangelo, den Frauen gegenüber? — Verheiratet ist er nicht gewesen. Auf die Frage: weshalb, hat er einmal geantwortet, er besitze schon eine Frau, für die er sich sein Leben lang genug abgemüht habe: die Kunst, die Kinder, die er hinterließe, seien seine Werke. Von näheren Beziehungen, die er zu Frauen hatte, — jene eine auf Gemeinsamkeit religiöser Anschauungen begründete Freundschaft mit Vittoria Colonna ausgenommen — ist nichts bekannt. Dies könnte zur Annahme verleiten, der Künstler habe keine Hinneigung zum weiblichen Geschlecht besessen und sich ihm ferngehalten. In bedingtem Sinne mag das richtig sein. Gewiß war ein Hang zur Abwendung von der Welt von jeher in seinem Wesen begründet, aber diese Welt barg auch einen unwiderstehlichen Zauber für den Künstler: die Schönheit. Und sind nicht Frauenschönheit und Frauentugend wiederholt behandelte Gegenstände seiner Poesien? Spricht nicht

sogar das Feuer der Leidenschaft aus Versen, wie den folgenden:

‚Gib Fluß, gib Quelle meinen Augen wieder
‚Die Fluten, die, nicht Euer, ewig fließen,
‚Und wachsend Euch mit größ'rer Fülle schwellen
‚Als von Natur es Eu'rem Lauf bestimmt'.
‚Getrübte Luft, erfüllt von meinen Seufzern,
‚Die meinem Blicke du das Licht verschleierst,
‚Gib sie dem müden Herz zurück, erheitre
‚Dein dunkles Antlitz, daß mein Aug' sich schärfe!'
‚Gib Erde, meinem Fuß die Schritte wieder,
‚Daß neu die Pflanze sprieße, die er knickte,
‚Gib Echo, nicht mehr taub mein Klagen wieder!'
‚Gebt, heil'ge Augen, mir die Blicke wieder,
‚Daß andere Schönheit ich noch einmal liebe,
‚Da meine Liebe Dir ja nicht genügt'.

Wonne und Weh der Liebe hat Michelangelo in sich erfahren; aber die Art dieser Liebe ist eine besondere. So stark und leidenschaftlich sein Gefühl ist, so zart, ja scheu ist es auch. Nicht zu besitzen, nicht zu genießen — geliebt zu werden ist sein Sehnen, sich der Geliebten hinzugeben, ihr allen Reichtum seiner Seele darzubringen, sie über alle Erdenfrauen zu erheben, sein Verlangen. Es ist jene wundervolle, die Sinnlichkeit mit Geist und den Geist mit Sinnlichkeit durchdringende Gefühlskraft, die, nur den künstlerischen Menschen zu eigen, ihre ewig typische Gestalt in Richard

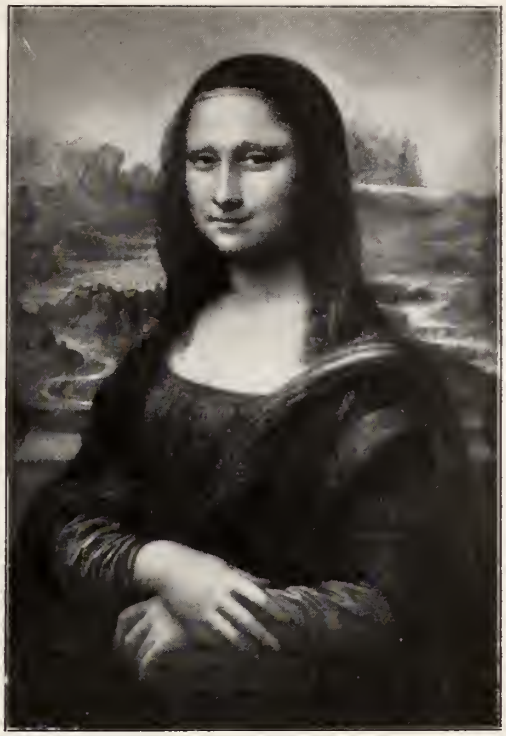

Abb. 14 · Lionardo da Vinci · Mona Lisa (La Joconda) · Bisher Louvre zu Paris

Abb. 15 · Raffael Sanzio · Johanna von Aragonien · Louvre zu Paris

Wagners Wolfram von Eschenbach gewonnen hat; eine Kraft, deren unversiegliche Quelle in der lauteren Phantasie des Edlen strömt. Hat Michelangelo zu den Beglückten gehört, deren Hingebung in seligen Augenblicken Hingebung findet? Ist er geliebt worden? — Die Antwort, welche seine Gedichte auf diese Frage geben, scheint verneinend. Fast alle enthalten sie nur den einen gleichen Ausdruck tiefer Klage, unerfüllten Sehnens, schmerzlicher Entsagung; kaum eines, das auch nur das Ahnen der Erfüllung heißer Wünsche verriete. Einsam mit seinem schwärmerischen, liebeglühenden Herzen ist Michelangelo durch das Leben gegangen. Der Segen der Ehe, der Familie blieb ihm versagt, und nur wie unerreichbare Traumgestalten, welche die Seele mit schwerer Sehnsucht erfüllen, sind die Frauen an ihm vorübergeschwebt, sie, dem heiteren Schein des Lebens freudig zugewandt, und er in allem Schein nur

Abb. 16 · Michelangelo · Delfische Sibylle (Detail) · Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle des Vatikans

das Wesen der Dinge suchend und erkennend, sie so schön und er, durch den Faustschlag Torrigianus auf die Nase zeitlebens verunstaltet, — so häßlich! Doch durch Entsagung wird innere Freiheit erkämpft. Und aus der zehrenden Glut des ewig jungen Herzens schlägt himmelwärts auflodernd die Flamme, die ahnungsvolle Seele hebt sich durch die Nebel des Purgatorio den Sphären himmlischer Liebe zu, kindlich vertrauensvoll der Führerschaft einer vergötterten Freundin sich überlassend: Vittoria Colonna. Und ihr zum Preise enttönt es seiner Dichterharfe:

‚So hoch erhebst du, Herrin,
‚Mich über mich hinaus,
‚Daß ichs nicht sagen kann,
‚Nicht denken, denn ich bin nicht mehr ich selbst.
‚Doch da Du Deine Flügel
‚Mir leihst, warum nicht öfter
‚Flieg ich empor zu Deinem holden Antlitz,
‚Daß ich bei Dir verweile —
‚Falls es vergönnt der Himmel
‚Mit ird'schem Leib ins Paradies zu kommen'?

Festesglanz und protzende Geselligkeit

Der Sinn für hohe Schönheit, welcher die Renaissance auszeichnete, äußerte sich in Festesglanz. Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Uebergang vom Leben in die Kunst. Dichter, Musiker, Architekten, Bildhauer, Maler geben nicht nur die Idee an, setzen sie in Wort und Ton um, trugen nicht nur zur Dekoration des Ortes bei, sondern halfen auch bei der Ausstattung der Personen mit, schrieben Tracht, Schminke und jede Einzelheit vor. Die heilige Geschichte, die antike Welt, Mythologien, Gedanken der großen Dichter, eines Dante, Petrarca waren oft Gegenstände solcher festlicher Gestaltung. Auf- und Niederschweben auf künstlichen Maschinen boten für die Schaulust einen Hauptreiz. Brunellesco erfand für das Annunziatenfest auf Piazza S. Felice in Florenz jenen unbeschreiblich kunstreichen Apparat einer von zwei Engelskreisen umschwebten Himmelskugel, von welcher Gabriel in einer mandelförmigen Maschine niederflog, und Cecca gab Ideen und Mechanik für ähnliche Feste an. In Mailand leitete Lionardo da Vinci die Feste des Herzogs und auch diejenigen anderer Großen. Eine seiner Maschinen stellte in kolossaler Größe das Himmelssystem in voller Bewegung dar. Jedesmal wenn sich ein Planet der Braut des jüngeren Herzogs näherte, trat der betreffende Gott aus der Kugel hervor und sang die vom Hofdichter Bellincioni gedichteten Verse (1489). Bei einem anderen Feste (1493) paradierte unter anderen schon Lionardos Modell zur Reiterstatue des Francesco Sforza. Mit höchst sinnreich erfundenen Automaten half Lionardo später die Franzosenkönige als Herren von Mailand bewillkommnen. – Die beiden Hauptformen festlicher Aufführungen waren ursprünglich das Mysterium, d. h. die dramatisierte biblische Geschichte, und die kirchliche Prozession; davon löste sich später das weltliche Drama, (klassisches Schauspiel, Posse, Pantomime, Ballett) und der weltliche Aufzug (Triumphzug zum Empfange von Fürstlichkeiten und siegreichen Feld-

herren sowie Karnevalszug) los. Kirchliche wie weltliche Feste berührten sich in der Renaissance in einem gemeinsamen pompösen Prachtstil. Beschreibungen von Zeitgenossen zeigen, wie bei kirchlichen Feiern die ganze Pracht und Herrlichkeit des hochausgebildeten Festwesens der Renaissancezeit in den Dienst der Religion gestellt wurden. Besonderen Wert legte man auf prächtige Kirchenfahnen, deren malerische Ausschmückung vor allen die umbrische Schule (Alunno, Bonfigli, Perugino, Raffael) pflegte. Am glänzendsten wurde das Fronleichnamsfest gefeiert. In Rom nahmen an der feierlichen Prozession die Päpste selbst teil; sie erschienen dabei in vollem Pontifikalschmucke, meist auf der Sedia gestatoria, umgeben von sämtlichen Kardinälen, Prälaten und dem Klerus der ganzen Stadt. Nikolaus V. und Pius II. gingen aus besonderer Verehrung des Altarsakraments in der Prozession zu Fuß und trugen die Monstranz persönlich. Auch wenn sich der päpstliche Hof auf Reisen befand, wie z. B. 1462, wo Pius II. in Viterbo weilte, wurde die Fronleichnamsfeier mit höchstem Pompe begangen. Der Papst hat selbst einen Bericht von dieser Feier zu Viterbo hinterlassen. Der feierliche Zug, der sich von einem Prachtzelt vor San Francesco durch die Hauptstraße nach dem Domplatz bewegte, war das wenigste dabei. Die Kardinäle und hohen Prälaten hatten den Weg stückweise unter sich verteilt und nicht nur für fortlaufende Mauerteppiche, Schattentücher, Kränze ꝛc. gesorgt, sondern lauter eigene Schaubühnen errichtet, wo während des Zuges kurze erbauliche heilige Szenen aufgeführt wurden. Da sah man einen leidenden Christus zwischen singenden Engelknaben, ein Abendmahl, den Kampf des Erzengels Michael mit den Dämonen, ein Grab des Herrn mit der ganzen Szene der Auferstehung, endlich auf dem Domplatz das Grab der Mutter Gottes, das sich nach dem Segen öffnete; von Engeln getragen, schwebte Maria singend nach dem Paradies, wo Christus sie krönte und dem ewigen Vater zuführte. Längs des Weges musizierten Orchester von Engeln und labten Brunnen mit Wein. — Einen halb dramatischen Charakter trug die berühmte Festprozession am Johannistage in Florenz. Die ganze heilige Geschichte vom Sturze Luzifers bis zum Jüngsten Gericht kam darin zur Darstellung. — Die weltlichen ‚Trionfi' fanden oft nach dem unmittelbaren Vorbild eines altrömischen Imperatorenzuges statt, wie man es aus antiken Reliefs kannte und aus den Schriftstellern ergänzte. Der Triumphzug Alfons des Großen in Neapel (1443) bot ein wundersames Gemisch von antiken,

Abb. 17 · Benozzo Gozzoli · Zug der heiligen drei Könige (Detail)
Kapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz

allegorischen, politischen, phantastischen Bestandteilen. Der von vier weißen Pferden gezogene Wagen, auf dem er thronend saß, war gewaltig hoch und ganz vergoldet. Zwanzig Patrizier trugen die Stangen des Baldachins von Goldstoff, in dessen Schatten er einherfuhr. Aus einem Prachtwagen mit der Glücksgöttin Fortuna und sieben Tugenden zu Pferde als Vorreitern schwangen elegante junge Edelleute kunstreich ihre Speere. Dann folgte eine Schar von Reitern in den Trachten verschiedener Völker, auch als fremde Fürsten und Große kostümiert, und nun auf hohem Wagen über einer sich drehenden Weltkugel ein lorbeergekrönter Julius Cäsar, der dem König in italienischen Versen alle dargestellten Allegorien erklärte. Cäsars Gefolge bildeten 60 Edelleute in Purpur und Scharlach. Dann kam eine Schar von Katalanen zu Fuß, mit vorn und hinten angebundenen Scheinpferdchen und führte gegen eine Türkenschar ein Scheingefecht. Darauf fuhr ein gewaltiger Turm einher, dessen Tür von einem Engel mit einem Schwerte bewacht wurde, oben standen wiederum vier Tugenden, die den König, jede besonders, ansangen. Die genannten waren nur einige charakteristische Nummern der schier zahllosen dieses Zuges.

Daß bei der herrschenden Wohlhabenheit der Festesglanz und die Prachtliebe oft in Verschwendung ausarteten und Unsummen verschlangen, ist nicht zu verwundern. In Rom war bei Hochzeiten in

Abb. 18 · Andrea Mantegna · Triumphzug des Cäsar (Abteilung I) · Kaiserl. Hofmuseum zu Wien

Abb. 19 · Paolo Veroneſe · Gaſtmahl im Hauſe des Levi · Akademie zu Venedig

vornehmen Familien die Zahl der Gäſte ſo groß, daß man ganze öffentliche Plätze durch Leinwand in Feſtſäle verwandelte. ‚Keine Mitgift iſt ſo bedeutend, daß nicht die Braut, wenn ſie das Vaterhaus verläßt, ſie an ihrer Perſon trüge in Seidenzeugen und Juwelen‘, ſchreibt Aleſſandra Strozzi einmal. Kräftig haben die Bettelmönche gegen den übertriebenen Luxus gepredigt. Ihre Worte aber haben zunächſt ebenſo wenig Erfolg wie die Geſetze, die in den Städten gegen die verſchwenderiſchen Trachten namentlich der Frauen, die enormen Ausgaben bei Hochzeiten, Ausſtattungen, Gaſtmählern, ſelbſt Leichenbegängniſſen von den Behörden erlaſſen werden mußten. — Eine Fürſtlichkeit im Sinne des Glanzes und der Pracht der Renaiſſance war der mit reichen Pfründen überhäufte Nepot Pietro Riario, der ‚in ſeinem Palaſte in goldſtrotzenden Gewändern einherging und ſeine Geliebte vom Scheitel bis zur Sohle mit echten Perlen beſäete‘. Zu ſeinem Palaſte in Rom plante er bei S. S. Apostoli einen ſo ausgedehnten Prachtbau, daß die Fundamente die gewaltigſte Schöpfung verſprachen. Er verlegte ſich dann darauf, einen ungeheueren Hausrat von Gold und Silber, köſtliche Gewänder, Vorhänge und Teppiche anzuſchaffen, unter großem Aufwand feurige Roſſe und zahlreiche Diener in Scharlach und Seide zu halten. Gegen Gelehrte, Künſtler und Arme war er ſehr freigebig. Die glänzenden Turniere und die üppigen Gaſtmähler, die er gab, waren berühmt. Das Feſtmahl, das Riario am Pfingſtmontag 1473 zu Ehren der Prinzeſſin Leonora von Aragon gab, erinnerte durch ſeine geradezu wahnſinnige Verſchwendung an die heidniſch-römiſche Kaiſerzeit. Erregte ſchon die ganz in Seide gekleidete Dienerſchaft ſowie die prunkvolle Ausſchmückung des Speiſeſaals, namentlich der mit ſilbernen Schauſtücken überladene große Kredenztiſch mit ſeinen 12 Aufſätzen das Erſtaunen der Eingeladenen ſo noch mehr das Mahl ſelbſt. Vor demſelben nahm man Süßigkeiten, überzuckerte Orangen mit Malvaſia, dann wurde Roſenwaſſer für die Hände gereicht. Unter dem Schall der Trompeten und Pfeifen nahmen die Gäſte Platz. Nicht weniger als ſechs volle Stunden dauerte das ſchwelgeriſche Gelage, bei welchem vierundvierzig Gerichte in drei Abteilungen aufgetragen wurden, darunter ganze gebratene Hirſche im Fell, Ziegen, Haſen, Kälber, Kraniche, Pfauen mit ihren Federn, Faſanen, endlich gar ein Bär mit einem Stock im Maul. Es waren meiſt Schaugerichte, wie denn auch das Brot vergoldet, Fiſche und andere Speiſen mit Silber überzogen auf die Tafel kamen. Unzählbar waren die Süßigkeiten und Zuckerbäckereien, alle in den künſtlichſten Formen. Allgemein bewundert wurden namentlich die auf dieſe Weiſe dargeſtellte Arbeiten des Herkules in natürlicher Größe, ſowie ein Berg mit einer Rieſenſchlange, die wie lebend erſchien. Auch ganze Feſtungen mit fahnengeſchmückten Türmen und Zitadellen, alles aus Konfekt, wurden hereingetragen und von der Loge des Saales unter

das jubelnde Volk geworfen. Aus demselben Stoffe waren die zehn Schiffe angefertigt, die, mit — zur Erinnerung an das Wappen der Rovere — eichelförmigen Zuckermandeln beladen, hereinsegelten. Dann erschien eine Venus auf ihrem von Schwänen gezogenen Triumphwagen, endlich ein Berg, dem ein Genius entstieg, der seinem Staunen über das Fest Ausdruck verlieh. Auf einer Bühne wurde ein Ballett von antiken Heroen mit lieblichen Frauen getanzt, in dasselbe stürzten plötzlich zehn Zentauren mit kleinen Holzschilden und Keulen herein, die indessen von Herkules wieder verjagt wurden. Bacchus, Andromeda und andere mythologische sowie allegorische Gestalten traten auf, auch wohl singend oder deklamierend.

Selbstgenügen und Freundesliebe Michelangelos

Wie verhielt sich ein Geist wie jener Michelangelos gegenüber dem glänzenden Luxus, der schimmernden Pracht und dem Festestrubel seiner Zeit? Darüber klären uns Stellen aus Briefen an seinen Neffen Lionardo auf. Dessen Heiratsplänen kommt er mit folgenden Ratschlägen zu Hilfe: ‚Ich sage Dir, laufe nicht hinter dem Gelde her! Ich glaube, in Florenz gibt es viele edle und arme Familien, wo es ein Gotteslohn wäre, sich mit ihnen zu verschwägern, wenngleich eine Mitgift nicht existiert. Du brauchst eine Frau, die bei Dir bleibt, und die nicht Gepränge machen und alle Tage auf Gastmähler und Hochzeiten gehen will!' Und in einem Briefe wenige Monate später wiederholt er ihm noch einmal, er solle nicht auf Mitgift schauen! Nachdem dann nach wenigen Jahren der Neffe dem Onkel von der Tauffeier eines Söhnchens berichtet hat, antwortete ihm Michelangelo: ‚Mir mißfällt sehr ein solcher Pomp, denn der Mensch soll nicht lachen, wenn die ganze Welt in Tränen ist!'

Die Wahrheit ist: Michelangelo war von Natur ein Einsamer, glänzender Geselligkeit und Zerstreuung nicht bedürftig, kaum fähig. Das hat er selbst gewußt und ausgesprochen, auch kaum bedauert. Er war sich selbst genug, ohne Bedürfnis nach Ergänzung; er trug in sich ein Universum. Die Art seines Schaffens ist ganz auf diese Selbstgenügsamkeit gestimmt; er kann nur einsam schaffen, er bedarf weder Rat, noch Hilfe. Das Wort des spanischen Dichters Alarcon hätte er wohl am liebsten jedem Hilfsbereiten zugerufen: ‚Du willst mir helfen? Dann laß mich allein!' Das Wort Schopenhauers, daß der Mensch nur wenn allein, ganz er selbst ist, hätte seinen Beifall gefunden. Auch Beifallsjubel über seine Werke läßt ihn kalt. Der unvergleichliche Raum im Vatikan, der sein größtes Werk birgt, führt uns solche Sonderart des Meisters anschaulich lebhaft vor Augen. Da ist der Zyklus der biblischen Geschichten, für den Papst Sixtus einst die ersten Maler Mittelitaliens vereinigte, Leute von sehr verschiedenem Talent und Gemüt, — aber haben sie nicht zusammengewirkt wie ein harmonisches Orchester? einträchtig und nicht ohne gegenseitige Bereicherung? Und nun darüber der Eine, einsam wie sein Jehova über dem bunten Weltspiel, vor dessen Visionen die Arbeit jener in die Schatten des Vergangenen versinkt. Die Triebfeder seiner Unternehmungen ist allein die Nötigung des in ihm waltenden, schaffenden, formenden, einzigartigen Talents. Da konnte ihn keiner, der mitarbeiten sollte, verstehen. Michelangelo hat sich zwar auch Gehilfen kommen lassen; sie wurden jedoch für ihn nur eine Verlegenheit. — An seinen Bruder Buonarroto schreibt er am 17. Oktober 1509 von Rom: ‚... Ich lebe hier in großer Sorge und unter den größten körperlichen Anstrengungen und habe keinen einzigen Freund, will auch keinen und habe nicht so viel Zeit, um das Notwendige essen zu können...'

Niemals echte Liebe zur Kunst, ohne ‚heiße Liebe zur Menschheit!' besagt ein Sprichwort. Straft Michelangelo, der keinen Freund hat und will, wie er schrieb, diese Sentenz Lügen? Weit gefehlt! Man höre die heiter-ernsten Worte, mit welchen er dem Luigi del Riccio die Einladung zu einer Tischgesellschaft absagt: ‚Wenn immer ich Einen, der ein Talent oder eine geistige Begabung besitzt, oder der etwas richtiger zu tun und zu sagen

versteht als die übrige Welt, gewahre, so bin ich gezwungen, mich in ihn zu verlieben, und dann gebe ich mich ihm so vollständig hin, daß ich nicht länger mir selbst, sondern ganz ihm angehöre. Nähme ich die Einladung an, so nähme jeder von Euch, da Ihr ja alle mit Talenten und anmutigen Gaben geschmückt seid, ein Stück von mir an, und ebenso auch der Tänzer und der Lautenschläger. Jede Person raubte einen Teil von mir und anstatt erfrischt und gesund und heiter gemacht zu werden, wie Ihr sagt, würde ich so völlig verwirrt und zerstreut werden, daß ich während vieler kommender Tage nicht wüßte, in welcher Welt ich mich bewege.' Gerade in seinem heißen Streben nach ideeller Gemeinsamkeit wollte sich Michelangelo davor bewahren, durch oberflächlichen, oft genug interessierten geselligen Verkehr in seinen Idealen getäuscht zu werden. Auf Grund seines hohen Freundschaftsideals, seines Traums von Menschheitsliebe verzichtete er auf landläufige, seichte Freundschaften; aber mächtig rufen die genialen Offenbarungen dieses Einsamen der Kunst und Geist liebenden Menschheit den Gruß Schillers zu: ‚Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt'. Alle seine erhabenen Schöpfungen, für die seelische und übersinnliche Befriedigung der Mit- und Nachwelt bestimmt, sind doch nur einem solchen Schönheits- und Liebesbedürfnis entsprossen. — Eine erträumte Freundschaftswelt trat im Seelenleben Michelangelos an Stelle der realen. Weit über das Maß warmer Zuneigung und Bewunderung hinausschießend wird so die Liebe zu einer Vergötterung des Freundes. ‚Es muß eine Wirklichkeit geben, die der künstlerischen Vorstellung entspricht', in diesem Glauben macht sich die Seele ein menschliches Wesen zum Gott. Einzig Phantasieentzückung Michelangelos ist es, wenn er in der Verbindung eines edlen Geistes mit Schönheit der Gestalt das Vollkommene erkennt und in der Blüte der Manneserscheinung zu finden glaubt. So wird das Ziel schwärmerischen Aufblicks für ihn der Jüngling. Diesem, als der Inkarnation ewiger Harmonie, errichtet der nach dem Anblicke eines in Realität verwandelten Ideals sehnsüchtig verlangende, von den Lichtgestalten seiner beschwingten Einbildungskraft ganz beherrschte Künstler einen Altar, auf dem er sich selbst mit allem was er ist, zum Opfer bringen möchte. Mysterien, in welche sich mitempfindend zu versenken, wohl den Wenigsten vergönnt ist, — ein Seelenleben, die Traumeszeit hellenischen Künstlertums wieder hervorrufend: dämonisch, wie der prometheische Drang, Menschen schaffen zu wollen, rührend wie der Glaube eines Kindes an die Seele seines Spielzeugs, erhaben, wie die Selbstdemütigung des Starken vor dem Schwachen. Zu den also von Michelangelo Angebeteten gehörten in erster Linie: der bildhübsche Knabe Cecchino dei Bracci, der, 15 Jahre alt, starb, die jungen Männer Febo von Poggio, Gherardo Perini und vor allen Tommaso Cavalieri. Doch sind sie gleichsam nur Objektivationen Michelangeloscher Phantasiebilder. Was er an ihnen bewundert und vergöttert, ist sein eigenes Werk. Ihre Schönheit hat jedoch seine Einbildungskraft zur Schöpfung des Ideales angeregt, seinem geistigen und leiblichen Künstlerauge das Wunder der Einswerdung von Idee und Erscheinung vorgespiegelt. Weit entfernt also sinnliches Begehren zu sein, wie Lästerzungen zu behaupten wagten, ist diese Exaltation vielmehr ein auf die Realität bezogenes höchstes und reines Erkennen des in der Phantasie geschauten ‚Schönen und Guten'. — Die gemäß dem philosophischen Ziel der Renaissance als höchstes Ideal erstrebte ‚Vollkommenheit im guten Schönen' kam veräußerlicht in dem künstlerischst ausgebildeten, üppigen Festeswesen der Zeit zum Ausdruck, verinnerlicht in jenem, berauschender Festesfreude abgewandtem Schönheitstraum Michelangelos, und zwar hier unendlich viel hehrer und erhabener als in den Millionengelder an Aufwand verprassenden, protzigen, prunkenden, fürstlichen Festen.

Renaissance und Humanismus

Kraft der ungeheueren Reichtümer, über welche vielerseits das Italien der Renaissance verfügte, durfte das Festesleben eine überaus glänzende Gestaltung erfahren, dank solcher Wohlhabenheit in weiten Kreisen konnte sich hoher Wohltätigkeitssinn — eine ehrenvolle Eigenschaft der Zeit! — frei entfalten. Nur vermöge der begeisterten Sinns ihnen zugewandten gewaltigen Geldmittel erreichten aber auch die Künste und Wissenschaften in der italienischen Renaissance jene einzigartige Blüte, die eben das vornehmste Merkzeichen dieser an hochgesteckten Zielen so reichen Zeit bildet. Daß Bildung und Besitz nicht voneinander trennbar sind, daß Bildungsfähigkeit materieller Unterlagen zur Weiterentwickelung bedarf, gehört zu den elementarsten Wahrheiten, die uns die Wirtschaftsgeschichte lehrt. Höchstes Lob verdient der ideale Sinn der Zeit, die solcher Wahrheit sich bewußt, sich nicht genug darin tun kann, immer wieder neue Geldsummen für Bildungszwecke zur Verfügung zu stellen. In solchem Idealismus ist die italienische Renaissance wirklich unerreicht. Und es ist nicht das kleinste Ruhmesblatt in der Geschichte der Päpste, daß die Leiter der Kirche in der Renaissance diesbetreffend ein so leuchtendes Beispiel gaben.

Mäzenat der Päpste

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts bestiegen zwei Humanisten den päpstlichen Thron, Tommaso Parentucelli als Nikolaus V. (1447–1455) und Enea Silvio de' Piccolomini als Pius II. (1458–1464), der eine ein eifriger Büchersammler und Lehrer, der andere ein gewandter Redner und Schriftsteller, der die antiken Bildungsschätze zu neuen Leistungen zu verwerten wußte, beide die Begründer jenes großen Mäzenats, das die Päpste dann über ein Jahrhundert ausgeübt haben.

Der große Plan Nikolaus V., die gesamte hellenische Literatur dem Abendland durch lateinische Uebersetzungen zugänglicher zu machen, fand mächtige Unterstützung durch die Griechen, die der Fall von Konstantinopel nach dem Westen geführt hatte, und die hier zahlreiche begeisterte Schüler fanden. — Rom, der kirchliche Mittelpunkt, sollte — das war der große Plan Nikolaus V. — auch zum Zentrum für Literatur und Kunst, zu einer großen monumentalen Stadt mit der ersten Bibliothek der Welt und der schönsten Kirche der Christenheit erhoben werden. Bei seiner feuerigen Begeisterung für Wissenschaft und Kunst hatte er von jeher nichts sehnlicher gewünscht, als denjenigen, die sich diesen idealen Bestrebungen widmeten, ein freigebiger Mäzen werden zu können. Komme er je zu Reichtum, hatte er oft gesagt, so werde er für zwei Dinge sein Geld ausgeben: für Bücher und Bauten. Schon als junger Mann gab er sein Geld fast nur für Bücher aus. Wo er hinkam, durchsuchte er die Bibliotheken nach neuen Schätzen. Allmählich wurde er, der spätere Begründer der vatikanischen Bibliothek, einer der ersten Bücherkenner seiner Zeit. Uebrigens darf man sich Nikolaus V. nicht als einseitigen Fachgelehrten vorstellen. Enea Silvio schreibt von ihm: ‚Er ist in alle freien Künste von Jugend auf eingeweiht, er kennt alle Philosophen, Historiker, Dichter, Kosmographen und Theologen; das bürgerliche, das päpstliche Recht und selbst die Medizin sind ihm nicht fremd.' Ein Mann mit so vielseitigen Interessen war zum Mäzen der Künstler und Gelehrten wie geschaffen. Fünf große Unternehmungen lagen dem Papst besonders im Sinn: die Herstellung der Stadtmauern, Wasserleitungen und Brücken, die Restauration der 40 sogen. Stationskirchen, der Neubau des vatikanischen Borgo, des päpstlichen Palastes und der Peterskirche. Mit tiefem Verständnis ordnete er alle Künste der Architektur als der Königin derselben unter. Wenn für die Skulptur unter dem kunstsinnigen Papst weniger geschah, so lag dies nur an äußeren Umständen. Nach Vollendung der Neubauten war derselben eine große Rolle zugedacht. Urkundliche Zeugnisse beweisen, daß auch die Intarsiakunst unter Nikolaus in Rom einen bedeutenden Aufschwung nahm. Die Kapelle

der Madonna delle Febre, sowie das päpstliche Arbeitszimmer wurden in reichster Weise mit Intarsia von Holz geschmückt. In sehr ausgedehnter Weise wurde endlich von Nikolaus V. die Malerei zur Ausschmückung sowohl der Peterskirche, wie des Vatikans herangezogen. Den ersten Platz unter den von ihm beschäftigten Malern nimmt der bedeutende Künstler aus dem Dominikanerorden Fra Giovanni Angelico da Fiesole ein. Vor allem schmückte er im Auftrag Nikolaus V. die nach diesem Papste benannte vatikanische Kapelle mit Fresken aus dem Leben der Heiligen Laurentius und Stephanus. Außer Fra Angelico wurden von Nikolaus noch die Maler Benozzo Gozzoli, Benedetto Buonfigli, Bartolomeo von Foligno, Andrea del Castagno und Piero dei Franceschi nach Rom berufen. Die Kunstchronik des päpstlichen Hofs weist einen fast unerschöpflichen Reichtum auf. ‚Seit vielen hundert Jahren', schreibt ein Zeitgenosse, ‚waren in Rom nicht so viele seidene Gewänder, Juwelen und Edelsteine als zur Zeit Nikolaus V.' So wurde auch die Kleinkunst von dem Papst eifrig gepflegt. Nikolaus errichtete im Vatikan die erste Teppichfabrik. Die Goldschmiede und Goldsticker hatten Mühe, den päpstlichen Befehlen nachzukommen. Des Papstes Mäzenat beschränkte sich nicht auf Rom allein. Assisi, Bolsena, Civita Vecchia, Gualdo, Narni, Civita Castellana, Castelnuovo, Vicarello, Orvieto, Spoleto, Viterbo verdanken Nikolaus V. Aufblühen, Befestigung, Verschönerung. In diesen Städten hat wie in Rom vor allem die königliche, wahrhaft erstaunliche Bautätigkeit, die seit den Karolingern ohne Beispiel ist, den Namen Nikolaus V., ‚in dessen Gedanken, Wünschen und Zielen sich der ganze naive Enthusiasmus der Frührenaissance spiegelt', unsterblich gemacht. (Gregorovius.) ‚Gleichwie die Engelsburg die alten Kaiserbauten überragt, so übertreffen die Bauwerke Nikolaus V. alles, was die neuere Zeit geleistet hat; hätten seine Werke, die jetzt wie ungeheuere Mauertrümmer daliegen, vollendet werden können, sie dürften der Pracht keines der alten Imperatoren weichen.' (Enea Silvio.)

Wie den Künsten, so lieh Papst Nikolaus auch der Wissenschaft, welche die Freude seiner Jugendjahre war, seinen mächtig schützenden und fördernden Arm. Die Humanisten wußten, weshalb sie über die Erhebung des armen, unadeligen, äußerlich so unscheinbaren Tommaso Parentucelli in lauten Jubel ausbrachen. Die meisten kannten den ‚armen Gelehrten' persönlich. Sie wußten, daß derselbe entschlossen war, das Ansehen und die reichen Mittel, die ihm durch seine Erhebung zum Haupt der Kirche zuteil geworden waren, für die Sache der Wissenschaft in die Wagschale zu werfen. ‚Alle Gelehrten der Welt', erzählt Vespasiano da Bisticci, ‚kamen in Papst Nikolaus' Zeiten nach Rom, teils aus eigenem Antrieb, teils von ihm gerufen, weil er sie an seinem Hof zu sehen wünschte.' In der Tat begann für die Humanisten eine goldene Zeit. Unter dem Mäzenat Nikolaus V. bildete sich in kurzer Zeit ein förmlicher Musenhof in der ewigen Stadt, an welchem die berühmtesten Gelehrten der Zeit vertreten waren: Poggio, Valla, Manetti, Alberti, Aurispa, Tortello, Decembrio und viele andere minder bedeutende. Von der größten Bedeutung für die Förderung der Gelehrsamkeit war endlich die Tätigkeit, die Nikolaus V. als Büchersammler entfaltete. Die schönste Zierde des neuen Vatikans sollte eine großartige Bibliothek werden. Der Eifer, den der Papst bei Anlage dieser kostbaren Sammlung entwickelte, war beispiellos. Er begnügte sich nicht damit, die in Italien vorhandenen Handschriften zu sammeln und vervielfältigen zu lassen. In fast allen Ländern Europas setzte er Männer in Bewegung, um die päpstliche Bibliothek zu bereichern. Ihre Anlage, durch welche Nikolaus für ewige Zeiten Rom zum Mittelpunkt der Wissenschaft zu erheben suchte, war vielleicht der größte Gedanke dieses durch innige Frömmigkeit, Tugend und vielseitige Bildung gleich verehrungswürdigen Papstes. Durch die Stiftung der vatikanischen Bibliothek wirkt Nikolaus V. in wissenschaftlicher Beziehung vielleicht wie kein zweiter Papst bis in unsere Zeit nach: sie allein reicht hin, seinen Namen unsterblich zu machen.

Mit Pius II. (1458–1464) bestieg alsbald wieder der hervorragendste Humanist seiner Zeit den päpstlichen Thron. Alle stimmen überein im Lobe nicht nur seiner entzückenden Liebenswürdigkeit, Milde und Einfachheit, sondern auch seiner außerge-

Abb. 20 · Pinturicchio · Papstkrönung Pius II. · Libreria in der Kathedrale zu Siena

wöhnlichen, wahrhaft universellen Bildung und geistigen Ueberlegenheit. In nahezu allen gelehrten Disziplinen war Pius II. (Enea Silvio Piccolomini) fachmännisch beschlagen, nahezu alle lebenden und toten Sprachen beherrschte er, ein ‚Allseitiger' im Sinne vollendeter Renaissance-Bildung. Scheingelehrte duldete er nicht um sich, wirklichen, gründlichen Gelehrten verhalf er zu höchsten weltlichen und kirchlichen Ehrenstellen. Auch auswärtige Gelehrte suchte Pius II. nach Rom zu ziehen, so den berühmten Astronomen Battista Piasio, wie den gelehrten deutschen Theologen Gabriel Biel. Dem deutschen Humanisten Albrecht von Eyb verlieh Papst Pius schon in den ersten Monaten seiner Regierung die Würde eines päpstlichen Kämmerers. Reichlich unterstützte er auswärtige Gelehrte, förderte bestehende und gründete neue Hochschulen zu Nantes, Ingolstadt und Basel. In der Stiftungsbulle für die zuletzt genannte Universität spricht sich die feuerige Begeisterung Pius II. für die Förderung der Wissenschaft in herrlicher Weise aus. ‚Unter den verschiedenen Glückseligkeiten', heißt es hier, ‚welche der sterbliche Mensch in diesem hinfälligen Leben durch Gottes Gnade erlangen kann, verdient nicht zu den letzten gezählt zu werden, daß er durch beharrliches Studium die Perle der Wissenschaften zu erringen vermag, welche den Weg zu einem guten und glücklichen Leben weist und durch ihre Vortrefflichkeit bewirkt, daß der Unterrichtete weit über den Ununterrichteten hervorragt. Sie macht überdies jenen Gott ähnlich und führt ihn dazu, die Geheimnisse der Welt klar zu erkennen. Sie hilft dem Ungelehrten, sie hebt den in tiefster Niedrigkeit geborenen zu dem Höchsten empor...' Pius selbst gab in der Pflege der Wissenschaft ein glänzendes Beispiel, fand er doch trotz seines leidenden Zustands, trotz der Last seiner vielen Geschäfte noch Zeit zu ernsten, gelehrten Arbeiten. In nächtlichen Stunden, die er dem Schlaf entzog, arbeitete er an einer großartig angelegten, geographisch-ethnographischen ‚Beschreibung der ganzen (damals bekannten) Welt' mit Anschluß historischer Angaben. Nur der erste Teil, die ‚Asia', wurde zu Ende gebracht. Nicht minder bedeutend sind die ‚Denkwürdigkeiten Pius II.' Auch in dieser Selbstbiographie, die zugleich eine Geschichte jenes ganzen Zeitalters ist, erweist sich der geniale Verfasser als echter Historiker, scharfer Beobachter und gewandter Erzähler. Das Werk ist heute noch für den Forscher eine historische Quelle von großem Werte. Pius II. hatte ein feines Gefühl für die

Schönheiten der bildenden Kunst. Zahlreiche Architekten, Bildhauer, Maler, Goldschmiede, Miniatoren hat er beschäftigt und, obwohl sehr auf gutes Haushalten bedacht, freigebig belohnt. Der vatikanische Palast wie ‚Sankt Peter' verdanken diesem Papst manche Verschönerung. Die auf seinen Befehl errichtete Loggia der Segenssprechung und die neue Andreaskapelle waren bedeutende Werke. Mino da Fiesole und Paolo di Mariano wurden an erster Stelle mit diesen Arbeiten betraut. Hohe Wertschätzung der Antike ließ Pius 1462 die staatliche Fürsorge für die antiken Baudenkmäler einführen. Neben Rom ernteten besonders die Vaterstadt des Geschlechts der Piccolomini: Siena und die ‚Piusstadt' Pienza die Früchte seines väterlichen Wohlwollens und seines künstlerischen Mäzenats. Burckhardt, der größte Kenner des Zeitalters der Renaissance, hat Pius II. mit Recht als den neben Nikolaus V. ehrenwertesten aller Päpste des 15. Jahrhunderts bezeichnet. Joachimsohn nennt ihn ‚einen der größten Päpste des Mittelalters', Gregorovius: ‚eine schöne Zierde des Papsttums' ‚Berg: ‚der genialsten Gestalten eine auf dem apostolischen Stuhl', Palacky: ‚einen der größten Geister seiner Zeit', und Müntz wie Geiger bekunden übereinstimmend, daß ‚wenige Fürsten aller Zeiten an Bildung und Gelehrsamkeit dem geistreichen, liebenswürdigen Sienesen gleichkommen.'

Unter dem Pontifikat des nächsten Papstes, Pauls II. (1464—1471), wurde die Buchdruckerkunst in Rom eingeführt. Groß war Pauls Sorge für die antiken Monumente. Die Triumphbogen des Titus und Septimius Severus, die Kolosse von Monte Cavallo, die Reiterstatue Mark Aurels wurden auf seinen Befehl restauriert, vergessene und fast verlorene Denkmäler des Altertums nach dem Palast von San Marco gebracht. Groß steht Paul II. da als Kunstfreund und Sammler. Die Kunst- und Antikensammlung, die er schon als Kardinal in diesem Palast aufgestellt hatte, enthielt die bedeutendsten Schätze dieser Art seit dem Sturze des römischen Reiches. Bedeutend war unter Paul II. die schöpferische Kunsttätigkeit auf dem Gebiete der Architektur. Gerade hier tritt dieser Papst als Vorkämpfer für die Renaissance auf. Als erster ließ er bei dem Bau des grandiosen Palastes von San Marco die Theorien Vitruvs anwenden und brach endgültig mit der Gotik. Die von Paul veranlaßten, prachtvollen Neubauten am Vatikan und in Loreto sicherten vollends den Sieg der neuen Bauweise. Paul II. nahm das großartige Projekt Nikolaus V. für den Neubau von Sankt Peter wieder auf, führte den Bau der Tribuna fort und ließ die Obelisken auf dem Sankt Petersplatz versetzen.

Abb. 21 · Melozzo da Forli · Papst Sixtus IV. ernennt Platina zum Präfekten der Vatikanischen Bibliothek · Rom, Vatikan

Abb. 22 · Vatikanische Bibliothek zu Rom

Der Name Sixtus IV. (1471—1484), der Paul auf dem päpstlichen Throne folgte, hat für die Entwickelung der Renaissance in der ewigen Stadt eine ähnliche Bedeutung wie derjenige des Cosimo de' Medici für Florenz. Vor allem verdient hier die Neugründung und Eröffnung der vatikanischen Bibliothek für den allgemeinen Gebrauch Erwähnung. Die Ernennung Platinas zum Bibliotheksdirektor, die Anstellung von Unterbeamten, dann die Anweisung von regelmäßigen Fonds für die Vatikana bedeuteten erste Schritte zur Organisation dieser wissenschaftlichen Anstalt, die bald einen Weltruf erlangte. Sixtus IV. krönte seine Verdienste um die vatikanische Bibliothek, indem er den Plan Nikolaus V. ausführend, derselben würdige Räume schuf. Deutsche Glaser mußten in weiten Fenstern bunte Scheiben einsetzen, in welchen den Beschauern die päpstlichen Wappen entgegenleuchteten. Den Fußboden schmückten prächtige, farbige Majoliken, Tor und Gitter des Eingangs wurden mit vergoldeter Bronze, die Wände mit Malereien geschmückt. Domenico und David Ghirlandajo, Melozzo da Forli und Antonazzo Romano waren bei Ausmalung der Bibliothek tätig. Was Sixtus außer der Sorge für die Bibliothek noch zur Förderung der Wissenschaft tat, ist keineswegs unbedeutend. Unter dem Schatten seiner Tiara wirkte in Rom ein überaus glänzender Kreis von Humanisten. Am meisten hat Sixtus IV. während seiner langen Regierung die Kunst gefördert. Außerordentlich viel ließ er, namentlich vor dem Jubiläumsjahr, für die Verschönerung Roms tun. Er baute als neue Brücke den ‚Ponte Sisto' und ließ die Leitung der ‚Aqua Virgo' vom Quirinal bis zur ‚Fontana Trevi' fortführen. Es ist ferner keine Uebertreibung, wenn Sigismondo de'Conti schreibt: ‚In der ganzen Stadt gab es kaum eine Kapelle, die der Papst im Jubeljahr nicht wieder hergestellt hätte'. Manche Kirchen und Klöster wurden völlig neu erbaut. In Sankt Peter wurden das Dach, die Kapelle der hl. Petronilla, sowie endlich die Sakristei restauriert, ferner das Konfessionstabernakel und für den täglichen Gebrauch den Kanonikern eine neue Chorkapelle, deren

Apsis Perugino mit Fresken ausmalte, errichtet. In der Leostadt legte der unermüdliche Sixtus eine große, ursprünglich seinen Namen tragende Straße an, die sich von den Gräben des Kastells bis zum großen Tor des päpstlichen Palastes erstreckte (heute Borgo San Angelo). Im Vatikan ließ der Papst, von dem Bibliotheksumbau abgesehen, verschiedene Restaurationsarbeiten vornehmen, die ganze innere Einrichtung des Palastes erneuern, eine Kaserne für die Palastwache zufügen und die Kapelle errichten und ausschmücken, die seinen Namen trägt. Der große Neubau des Hospitals von S. Spirito ist nicht nur ein bleibendes monumentales Denkmal der menschenfreundlichen sondern auch der künstlerischen Gesinnung Sixtus IV. In der Förderung der Malerei zeigte sich der Papst als praktischer Organisator. Er befiehlt den in Rom ansässigen Malern sich zu einer Gilde zu vereinigen, Statuten auszuarbeiten, und so entsteht die später so berühmt gewordene Akademie von S. Luca. Zahlreichste Künstler gaben im Dienste Sixtus IV. dem alten Rom eine neue Gestalt. Unter den Malern vorweg treten uns Namen, welche die ganze gebildete Welt mit Verehrung nennt, entgegen: Melozzo da Forli, Ghirlandajo, Botticelli, Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Roselli. Die vornehmste Aufgabe fast aller dieser wurde: an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle teilzunehmen. Die Entwickelung des ganzen Heilsplanes Gottes mit der Menschheit, wie sie sich in die drei Namen: Moses, Christus, Petrus, konzentriert, sollte hier im Bilde festgehalten werden. In dieser Weise steht das einzig großartige Drama der Kirchen- und Heilsgeschichte in den Fresken dieser historisch denkwürdigsten Kapelle der Welt als Wahrheit und Leben vor der Seele des Beschauers. Und so war durch den Kunstsinn eines Sixtus IV. die Stätte würdig eingeweiht, die einst unter einem anderen Papste, ebenfalls aus dem Hause Rovere, die Wunderwerke des Titanen Michelangelo aufnehmen sollte.

Nach dem Tode des Papstes Sixtus ließ Innozenz VIII. (1484—1492) trotz der Finanznot die von seinem Vorgänger begonnenen Bauten weiterführen. Die Villa

Abb. 23 · Perugino · Schlüsselübergabe · Sixtinische Kapelle

Abb. 24 · Pinturicchio · Fresken-Detail · (Papst Alexander VI.) · Appartamento Borja im Vatikan

schen, mythologischen und religiösen Inhalts schmükken. Leo XIII. machte sie (Appartemento und Torre Borja) als Museum der Allgemeinheit zugänglich. Die Engelsburg ließ der Borja-Papst umbauen, desgleichen die Burgen von Tivoli, Civitella, Civita Castellana, Nepi, Osimo und Civitavecchia. Auch in der Engelsburg malte Pinturicchio Darstellungen aus dem Leben des Papstes und Grotesken-Dekorationen. Der Bau des Domes zu Perugia und des Antoniusheiligtums zu Padua erfreuten sich der materiellen Unterstützung Alexanders. In Rom erstanden neue Kirchen, neue Paläste, neue Straßen, die Via Alessandrina, die Porta Settimana. Zur Errichtung herrlicher Fontänen auf den Plätzen vor Sankt Peter und vor Sta Maria in Trastevere berief der Borja-Papst sogar den gepriesenen Bramante, der dann auch im Hofe des spanischen Franziskanerklosters bei S. Pietro in Montorio den völlig im klassischsten antiken Geiste empfundenen, berühmten Tempietto baute. Die Cancellaria, dieser in seiner Einfachheit großartige Renaissancepalast gelangte ebenfalls unter dem Pontifikat Alexanders VI. zur Vollendung. — Mit Pius III. bestieg 1503 wieder ein Sienese und wieder ein Piccolomini den päpstlichen Stuhl, der Neffe des Enea Silvio. Gleich fromm und freigebig gegen Arme und Künstler, regierte er nur 27 Tage. Im nördlichen Seitenschiffe der Kathedrale seiner Vaterstadt Siena hatte Pius III. lange Jahre vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Thron eine Kapelle gestiftet. Während der wenigen Wochen seiner Regierung wurden erst die letzten der 16 Statuen für den ‚Piccolomini-Altar' hergestellt. Kein geringerer als Michelangelo war mit dieser Aufgabe betraut worden. Und so war

Magliana und der vatikanische Belvedere, der jetzt den Kern des päpstlichen Statuenmuseums bildet, wurden neu gebaut und prächtig ausgeschmückt. Pinturicchio und Mantegna wurden mit den Malereien in denselben betraut. Den gelehrten Humanisten, besonders dem Polizian, war er ein wohlwollender Gönner. Unter seiner lebhaften Anteilnahme erlebte das klassische Drama in lateinischer Sprache in Rom seine Wiedergeburt. — Was man auch sonst mit Recht an dem Pontifikat Alexanders VI. aussetzen mag, an dem päpstlichen Mäzenat der Künste und Wissenschaften hielt seine Regierung (1492—1503) fest. Alexander unterstützte freigebig italienische und ausländische Gelehrte, mit reichen Geldmitteln zumal die neuen Hochschulen zu Alcala und Valencia sowie die römische Universität, deren Neubau er 1497 anordnete. Seine Privatgemächer im Vatikan mußte Pinturicchio mit herrlichen Fresken allegori-

Pius III. der erste in der langen Reihe der Päpste, welchen Michelangelo gedient hat. Wie allumfassend der Geist Julius II. (1503—1513) war, der nach des dritten Pius Tod Petri Stuhl zierte, wie mächtig die Energie dieses außerordentlichen Mannes, beweist am besten die Tatsache, daß Julius II. inmitten aller politischen und kirchlichen Unruhen und Bedrängnisse, selbst unter den Waffen, die Künste des Friedens in großartigster Weise förderte. Hatten auch seine kunstbegeisterten Vorgänger Rom zu einer der schönsten und interessantesten Städte der Welt erhoben, wo Altertum, Mittelalter und Renaissance durch hochbedeutende Kunstwerke glänzend vertreten waren, ihre eigentliche und höchste Pracht, ihre volle Bedeutung als idealer Mittelpunkt für alle Freunde des Erhabenen verdankt die Weltstadt dem Mäzen Michelangelos, Raffaels und Bramantes, dem gewaltigen Julius, der schon während seines Kardinalats als Freund der Kunst und Gönner der Künstler sich erwiesen hatte. Unter ihm wurde der Grund gelegt zu jenen unsterblichen Kunstwerken und großartigen Schöpfungen der Baukunst, Skulptur und Malerei, in welchen nicht zum geringsten Teile die Zauberwirkung der ewigen Stadt besteht, in deren Rühmen Denker und Dichter nicht müde werden. Julius II. Mäzenat beruhte auf höchsten Gesichtspunkten. Die Großartigkeit seiner religiösen, fürstlichen und völkerrechtlichen Stellung sollte in den glänzendsten Werken der Baukunst, Skulptur und Malerei verkörpert sein; inmitten der großen Bewegung der Renaissance wollte er der Kirche die geistige Weltherrschaft sichern, indem er Rom zum Mittelpunkt des künstlerischen Lebens erhob.

Wohl brachte er auch den Wissenschaften lebendige Fürsorge entgegen, interessierte sich für die Kalenderreform, die seinen Namen trägt, förderte die Universitäten zu Lissabon, Perugia und Rom, unterstützte namhafte Gelehrte wie Sadoleto und vor allen Sigismondo de' Conti, der sein Geheimsekretär und Geschichtsschreiber des gewaltigen Papstes wurde, sein Hauptruhm aber ist und bleibt die Förderung der bildenden Künste, worin er alle anderen Mäzene des goldenen Renaissance-Zeitalters überragt. Sein kongeniales künstlerisches Empfinden befähigte Julius mit feinstem Verständnis die höchsten Träger der Kunst zu durchschauen, sie dauernd an Rom zu fesseln und ihre Kräfte zu voller Entfaltung zu bringen, indem er alles Kleine und Spielende von ihnen fern hielt und ihnen erhabene, monumentale Aufgaben stellte, wie sie der Großartigkeit seines Wesens entsprachen. Und so ist der Name Julius II. unzertrennlich mit den unsterblichen Geistern verbunden, in welchen die italienische Kunst ihre Sonnenhöhe erreichte. Durch das Mäzenat dieses Rovere-Papstes wurde

Abb. 25 · Raffael · Papst Julius II. · Pittipalast zu Florenz

Abb. 26 · Raffael · Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio dei Medici und Lodovico dei Rossi · Pittipalast zu Florenz

der Mittelpunkt der italienischen Kunst von Florenz nach Rom verlegt. Architektur, Plastik, Malerei blüten herrlich empor. Eine Welt von Schönheit entstand. Dank Julius II. wurde Rom die klassische Stadt der Welt, die form- und tonangebende Metropole des europäischen Kulturlebens, wurde das Papsttum der Führer der Zivilisation.

Mochte Julius einen Giuliano da Sangallo mit Plänen für die gewaltigen Bauten in Ostia, Grottaferrata, Savona beauftragen, dem genialsten Architekten seiner Zeit, Donato Bramante, der gewissermaßen die Stellung eines Ministers der öffentlichen Arbeiten bei ihm einnahm, die Herrichtung von Festungsanlagen, den Neubau des Vatikans und der Peterskirche überantworten, mochte er Maler wie Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Suardi, Lotto, Runsch für den Vatikan beschäftigen und bei Ausmalung der Stanzen diese dann alle dem genialen jungen Urbinaten Raffael Sanzio opfern, mochte er endlich dem überragendsten Genius seiner Zeit, Michelangelo Buonarroti sein Grabdenkmal, seine riesengroße Bronzestatue, die unvergleichlichen Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle aufzwingen, mit nie fehlendem Kennerblick wußte dieser Rovere-Papst alle Künstler entsprechend und richtig zu beschäftigen, wußte er den Titanen der Kunst auch allerbedeutsamste, titanische Aufgaben zu stellen. Ohne Julius II. — zum ewigen Preise dieses Tiaraträgers sei es gesagt — wären Raffaels, wären Michelangelos gewaltigste Schöpfungen niemals entstanden, wie etwa, — um ein Beispiel aus neuerer Zeit daneben zu stellen — ohne den kunstbegeisterten Bayernkönig Ludwig II. Richard Wagner niemals seinen ganzen Nibelungenring, seinen ‚Parsifal' der Nachwelt geschenkt hätte. Als genialische Herrschernatur ist Papst Julius II. nur noch dem großen alten Griechenkönig Alexander und einem ersten Napoleon zu vergleichen; als hervorragendsten Künstlern kongenialer Kunstmäzen steht er wohl in der ganzen Weltgeschichte unübertroffen da.

Nachfolger des Rovere wurde ein Sproß des Hauses Medici. Durch und durch Mediceer, war Leo X. (1513—1521) ein äußerst freigebiger, schöngeistiger Verehrer von Wissenschaft, Kunst und Musik, ohne jedoch den Mut, die Größe und Tiefe seines Vorgängers zu erreichen. Im mediceischen Rom zu leben galt den geistig höchststehenden Zeitgenossen als das höchste Glück. Erasmus schrieb an einen Kardinal: ‚Um Rom vergessen zu können, müßte ich nach einem Lethestrom suchen . . welch köstliche Freiheit, welche Bücherschätze, welche Fülle der Kenntnisse bei den Gelehrten, welche

wohltuenden Umgangsformen! wo findet man so viele literarische Gesellschaften, wo an einem und demselben Orte so große und vielseitige Talente'? — In der Tat, welch eine Fülle von glänzenden, jedem Gebildeten bekannten Namen treten uns im Rom des Medici entgegen: auf der einen Seite die Gelehrten und Literaten wie Bibbiena, Bembo, Sadoleto, Castiglione, Carpi, Giovio, Lascari, Inghirami; auf der anderen Seite die herrliche Schar der Künstler: Raffael, Michelangelo, Bramante, Baldassare Peruzzi, die beiden Sansovino, Giuliano und Antonio da Sangallo, Soddoma, Sebastiano del Piombo, Fra Giocondo, Caradosso und zahlreiche andere. Den eigentlichen Mittelpunkt solchen schöngeistigen Lebens bildete in jeder Beziehung Leo X. Er entfaltete den größten Glanz, besoldete die meisten Künstler, Gelehrten und Dichter und genoß mit vollen Zügen die mannigfaltigen Leistungen derselben. Die Priester, die Theologen verschwanden förmlich innerhalb dieses vornehmen, lebenslustigen, geistreichen, für Literatur, Kunst, Musik und Theater schwärmenden Hofkreises. Leos erklärter Lieblingskünstler war Raffael. Im Auftrag des Mediceer-Papstes malte der Urbinate weiter die Stanzen und dann die Loggien des Vatikans, in seinem Auftrag die Kartons für die Teppiche zum Schmucke der Sixtinischen Kapelle, durch seine Anregung herrliche Madonnen, so für die Benediktinerkirche ‚S. Sisto' in Piacenza, die weltberühmte Sixtinische und sein letztes Werk: die ‚Transfiguration'. Auch zum Oberarchitekten der Peterskirche ernannte ihn Leo nach Bramantes Tod. Michelangelo, den Leo zum ‚Erzmeister und Bildhauer des heiligen Stuhles' ernannte, sollte für die Familienkirche seines Hauses, ‚S. Lorenzo' zu Florenz, eine großartige Marmorfassade ausführen. Bedeutende und wertvolle Früchte zeitigte das künstlerische Mäzenat Leos X. Die Glut, die zündete, die großen Gedanken, das alles besaß Julius II. In den Alpen beobachtet man zuweilen beim Sonnenuntergang ein wunderbares Erglühen der Bergwelt, die dann schöner und prachtvoller erstrahlt als selbst am hellen Mittag. In ähnlicher Weise warf die Sonne Julius II. ihr Licht auf die Kunstwelt Leos X. So geschah es, daß nicht der gewaltige Rovere sondern der glücklichere Medici dem Zeitalter den Namen verleihen konnte, obwohl nicht nur als Politiker sondern auch als Kunstmäzen der geniale Julius den klugen Leo weitaus und unbedingt übertraf.

Nach dem anderthalbjährigen, nur auf strengste kirchliche Reformmaßregeln bedachten Pontifikat des heiligmäßigen ‚deutschen, Barbaren' Adrians VI. (1522—1523), nach dem Erlebnis des ‚sacco di Roma',

Abb. 27 · Bronzino · Papst Klemens VII. · Uffizien zu Florenz

der Verwüstung Roms, der Gefangensetzung und Flucht des Papstes, mußte es wohl wieder ein Medici sein, der trotz aller dieser und anderer kirchlicher Kümmernisse das mediceische goldene Zeitalter hochherzigsten Mäzenatentums für die ewige Stadt noch einmal aufleben ließ. Als echter Mediceer hatte Klemens VII. (1523—1534) den besten Willen die Tradition Leos X. fortzuführen. Schon unter seinen Sekretären finden sich Namen von Klang: Colocci, Paladio, Tarasconi, Sanga, Sadoleto. Unter den Dichtern, welchen er seine Gunst zuwandte, stehen Sannazaro und Vido obenan. Seine Sorge für die vatikanische Bibliothek ließ ihre Bücher- und Handschriftenschätze vermehren. Das bedeutendste Werk der Malerei, das unter Klemens VII. entstand, ist ohne Zweifel die Ausschmückung des großen Konstantinssaales vor den Stanzen, wo Raffaels Schüler nach Entwürfen ihres großen Lehrers den siegreichen Einzug des Christentums in die Weltgeschichte in monumentalen Fresken malten. Von Architekten und Bildhauern stellte er Baldasare Peruzzi, Benvenuto Cellini, Sansovino, Bandinelli und vor allen: Michelangelo vor bedeutsame Aufgaben. Dieser Pontifex hat in der Tat während seiner ganzen Regierung ein lebendiges Gefühl für den Wert und die Größe des einzigartigen Künstlers an den Tag gelegt. Drei gewaltige Aufgaben sind es gewesen, die er in die Hände Michelangelos legte: der Bau der mediceischen Grabkapelle (Sagrestia nuova) von ‚S. Lorenzo' zu Florenz, die Ausführung der für diesen Raum bestimmten Denkmäler und die Herrichtung der laurenzianischen Bibliothek in derselben Stadt. Zu Ende seiner Regierung faßte dann Klemens VII. noch eine Arbeit in Rom für Michelangelo ins Auge: das Riesengemälde des jüngsten Gerichts an der Altarwand der Sixtina. Diesen glänzenden Vorwurf für die Kunst des Titanen ersonnen zu haben, ist wohl des größte künstlerische Verdienst des zweiten Mediceerpapstes.

Die Blütezeit der Renaissance war vorüber. Paul III. (1534—1549) war der Papst der beginnenden Gegenreformation. Zum Beginne seines Pontifikats gründete Ignatius von Loyola die Gesellschaft Jesu, die bald einen Teil der durch die Kirchenspaltung dem Papsttum entrissenen Länder demselben wiedergewann. Der Uebergang aus dem schöngeistigen Jahrhundert Leos X. in eine mehr von kirchlich-theologischen Interessen bewegte Zeit erfolgte indessen durch den ehemaligen Kardinal Farnese als unter einem Papste, der im humanistischen Lager groß geworden war und das humanistische Ideal hochhielt. Seine erste Sorge galt der durch den Sacco dem völligen Ruin anheimgefallenen römischen Universität. Der Papst, der sich in freien Stunden an lateinischer und griechischer Poesie erfreute, war freilich nicht in der Lage, alle die zahlreichen Gelehrten, Literaten, Dichter und Dichterlinge, die infolge der über Italien hereingebrochenen Katastrophen brotlos geworden waren, zu unterstützen, indessen hat er doch vielen dieser Unglücklichen wieder einen sicheren Hafen eröffnet. Keinen anderen Papst umgaben eine so große Anzahl gelehrter Kardinäle wie Paul III. Seine Kardinalsernennungen waren gleichsam dem Humanismus dargebrachte Huldigungen. Von den geistreichen Purpurträgern seien nur genannt: Pietro Bembo, Gasparo Contarini, John Fisher, Reginald Pole, Sadoleto, Savelli, Ardinghello, Cesi, Maffei. Die Zahl der dem Farnese-Papst für erwiesene Förderung von italienischen, aber auch von deutschen und französischen Schriftstellern gewidmeten gedruckten wie ungedruckten Werke ist überaus groß. Eine solche Dedikation verdient besondere Hervorhebung, das Werk des Nikolaus Kopernikus über ‚die Revolutionen der Himmelskörper'. Während viele protestantische Theologen, an der Spitze Luther, der Kopernikus einen Narren nannte, ja selbst der hochgebildete Melanchthon, das neue System, als im Widerspruch mit der Bibel stehend, heftig bekämpften, konnte das epochemachende Werk des Frauenburger Domherrn im Jahre 1543 kraft päpstlicher Autorisation mit der Widmung an Paul III. im Druck erscheinen. — Trotz der höchst schwierigen Lage des heiligen Stuhls hat Paul, der ‚letzte große Papst der Renaissance', dessen alten Kulturprimat auf dem Gebiete der bildenden Künste nach Kräften gewahrt. Mit dem Schmuck der mächtigen Vorhalle zur Sixtinischen Kapelle, der Sala regia, beauftragte er Pierino del Vaga, Daniele da Volterra, Jacopo Sanso-

vino. Die Prachtgemächer der Engelsburg ließ er von Girolamo Sermoneta, Pier Antonio Casale, Raffaelo Montelupo dekorieren. An- und Umbauten besorgte hier Sangallo, Malereien in denselben noch Giovanni da Udine. Die Vollendung des Familienpalastes der Farnese lag Paul III. sehr am Herzen. Auf ihn gehen ebenso die Anfänge der Paläste auf dem Kapitol und auf dem Quirinal zurück. Vasari mußte den großen Saal der Cancellaria mit Fresken bemalen. Kein geringerer als Tizian erhielt den Auftrag, Paul III. in Rom zu porträtieren. Abgesehen von dem Lombarden Guglielmo della Porta, der wiederholt, besonders als Restaurator von Antiken, durch den Papst beschäftigt wurde, waren fast sämtliche damals im päpstlichen Dienste tätigen namhaften Bildhauer Toskaner, so Lorenzetto, Bandinelli, Ammanati, Raffaelo da Montelupo, Nanni di Baccio Bigio, Mosca, Montorsoli, Zacchia. Nicht leicht ist es dem Pontifex geworden, den Titanen Michelangelo für sich zu gewinnen. ‚Dreißig Jahre', soll er gesagt haben, ‚sind es, daß ich den Wunsch hege, Dich zu beschäftigen, und nun, da ich Papst bin, soll ich mir seine Erfüllung versagen? Wo ist der Vertrag? ich will ihn zerreißen!' entgegnete er, als sich Michelangelo auf seine anderwärtigen Verpflichtungen in Sachen des Juliusdenkmals berief. Durch ein Breve vom 1. September 1535 wurde Michelangelo unter die Familiaren des Papstes aufgenommen und zum ‚obersten Architekten, Bildhauer und Maler des vatikanischen Palastes' ernannt. Dadurch wurde Michelangelo für das gesamte Kunstleben der ewigen Stadt unbedingt tonangebend. Bei Befestigungs- und Straßenanlagen, Neu- und Umbauten geschah sein Wille. Der Umbau des Kapitols insbesondere war sein Werk. Unvergleichliches leistete Michelangelo als Schöpfer der Kuppel von ‚Sankt Peter'. Wenn auch die Einzelheiten dieser in wunderbarer Schönheit und Majestät über dem Grabe Petri schwebenden Krone erst später durch ein genaues Modell festgestellt wurden, so stand doch der Grundplan des Ganzen bereits zur

Abb. 28 · Papst Paul III. (Farnese) · Nach einer Tradition von Michelangelo · Wahrscheinlicher von Giovanni Zacchi da Volterra · Nationalmuseum zu Neapel

Zeit Pauls III. fest vor dem geistigen Auge des Meisters. Dem klugen Farnesepapst, der den Künstler so geschickt zu behandeln und für die höchsten Aufgaben zu gewinnen verstand, gebührt ein wesentlicher Anteil an der alles beherrschenden Riesenkuppel von Sankt Peter. Und gleiches gilt von dem Hauptwerk der Malerei, das unter dieses Kirchenfürsten Regierung entstand, von Michelangelos ‚jüngstem Gericht'. Hatte Klemens VII. den glänzenden Vorwurf ersonnen, so kann Paul III. den Ruhm beanspruchen, daß durch ihn ein Werk von unübertroffener Größe und Dramatik zustande kam, das den Schlußstein des monumentalsten Denkmals der italienischen Renaissancemalerei bildet.

Michelangelo als bedeutendstes Objekt des päpstlichen Mäzenats

Eine Tatsache tritt uns in der kunstfördernden Regierung der Renaissancepäpste immer wieder entgegen: das be-

deutendste Objekt ihres glänzenden Mäzenats war die Kunst des Michelangelo. Mehr als eigener Wille hatten ihn Schicksal und Zeit zum Diener der Päpste gemacht, — er war der langjährige Maler und Bildhauer des römischen Hofs und seiner Kirche. Er hat den Dom des modernen Papsttums gebaut. Päpste aller Schattierungen hat er erlebt. Sie ziehen an seiner Gestalt vorüber wie die Wolken am Monde, von den Tagen tiefen Sinkens dieser geistlichen Macht bis zum neuen Anlauf der Welteroberung. Von dem ersten und größten dieser Reihe, Julius, dem gewaltigen Wiederhersteller des Kirchenstaats, sagte er, er gehöre ihm an, wie die Strahlen der Sonne. Und er hat seine Hauskapelle mit Werken geschmückt, die genügt hätten, ein Malerleben auszufüllen. Dann erscheint er in Verbindung mit den zwei Mediceern, deren erster dem goldenen Zeitalter italienischer Kultur den Namen gegeben hat, und er hat sich bereiterklärt für den anderen, dessen selbst politischen Verrat vergessende Mäzenengröße ihn beschämte, zu jeder Stunde Person und Leben einzusetzen. Den zum Restaurator der verweltlichten Kirche bestimmten Paul III., dem es nicht leicht war, Michelangelo für sich gefügig zu machen, erklärte dieser dennoch für den einzigen, dem er von Herzen gedient habe, für alle anderen Päpste habe er nur gezwungen gearbeitet. Trotzdem hatte er zweifellos die Impulse nicht nur, auch die Verwirklichung seiner größten Unternehmen nur ihrem Herrscherwillen zu danken, diesem ‚Glück: zu müssen'.

Abb. 29 · Pontormo Cosimo der Aeltere · Uffizien zu Florenz

Mäzenat weltlicher Großer

Die Päpste waren wohl die größten und imponierendsten, aber nicht die einzigen Mäzene der Renaissance. Mäzenatentum verklärte auch die Fürstenhöfe. Im 15. Jahrhundert zeigt Alfons der Große von Aragon, König von Neapel, diesbetreffend den höchsten Enthusiasmus. Sein Hof galt als Sammelplatz, aus dem höchststehende Männer hervorgingen. In seinen Diensten standen Georg von Trapezunt, der jüngere Chrysaloras, Lorenzo Valla, Bartolommeo Facio, Antonio Panormita. Der letztere mußte ihm und seinem Hof täglich den Livius erklären, auch im Lager während der Feldzüge. Diesen Gelehrten spendete er jährlich 20000 Goldgulden. ‚Euer Werk ist überhaupt nicht zu bezahlen', sagte er zu Facio, nachdem er ihm bereits an 2000 Goldgulden für seine ‚Historia Alfonsi' übergeben hatte, ‚auch nicht, wenn ich Euch eine meiner besten Städte gäbe!' ‚Mein letztes Brot teile ich mit Euch!' versicherte er dem gelehrten Giannozzo Manetti, als er ihn unter den glänzendsten Bedingungen zu seinem Sekretäre nahm. Bei der Restauration des Schlosses nahm er den Vitruv zu Hilfe. Seine Lieblingsbeschäftigung war gelehrte Lesung. Schriften der Alten führte er überall mit sich. Sein Lieblingsaufenthalt war die Bibliothek zu Neapel. Außer Livius und Seneca ließ er sich gern die Bibel vortragen; nachdem er sie 14 mal gelesen hatte, wußte er sie fast auswendig. Jungfrauen, die Nonnen werden wollten, schenkte er das Geld, das sie zum Eintritt ins Kloster nötig hatten. Generös sorgte er für Bildung seiner Untertanen: Junge Leute ließ er auf seine Kosten an der Pariser Universität studieren und verlangte als einzigen Dank von ihnen tüchtige Fortschritte. Noch gelehrter als Alfons war Herzog Federigo von Urbino. Außer für Nikolaus V. sind für ihn die meisten Uebersetzungen aus dem Griechischen und eine Anzahl der bedeutendsten Kommentare, Bearbeitungen und dergleichen verfaßt worden. Viel, aber zweckmäßig gab er für Bildungsideale aus. Die Mailänder Fürsten, die Sforza und Moro, erwiesen sich ebenfalls als hochgebildete Mäzene. Eine gelehrte Akademie wurde ins Leben gerufen. Ein Bramante

und ein Leonardo da Vinci wirkten an ihrem Hofe. Auch die kleineren Herrscher, wie Borso von Ferrara, den ein Dichterling mit einer ‚Borsëis' ansang, mochten ihre Hofliteraten nicht missen. Selbst der frevelhafte Tyrann von Rimini, der Kondottiere Sigismondo Malatesta, hatte eine Anzahl von Philologen um sich, Porcellio, Basinio, Trebanio, die er mit Landgütern, Aeckern beschenkte. Den Lyriker Giusto de' Conti, den gelehrten Valturio wußte das Scheusal an sich zu fesseln, und als wertvollste Beute aus dem von ihm unternommenen Türkenzuge brachte Malatesta die Leiche des großen Gemisthos Plethon heim, ‚weil er von so ungeheuerer Liebe zu dessen Gelehrsamkeit entbrannt war'.

Abb. 30 · Bronzino · Lorenzo, Il Magnifico di Piero dei Medici · Uffizien zu Florenz

Wie herrlich auch unter dem Protektorat anderer Fürsten, zumal der Este in Ferrara und der Gonzaga in Mantua Kunst und Kultur blühten, eine so glänzende Rolle wie sie die Medici zu Florenz in der Förderung des Kunst- und Geisteslebens spielten, war anderen Herrschern nicht beschieden. Unter Cosimo (1434—1464) wurde Florenz der Hauptsammelpunkt des italienischen Humanismus, der Sitz eines allgemeinen Konzils, der Schauplatz einer Aussöhnung der römischen und griechischen Kirche, ein Ausgangspunkt hellenischer Bildung für das gesamte Abendland. Da trafen Humanisten wie Niccoli, Manetti, Traversari, Marsuppini, Bruni, Poggio und Chrysoloras, Gemisthos Plethon, Bessarion, Filelfo zusammen, da ließ Marsilio Ficino die Werke Platos neu aufleben und wurde die platonische Akademie zum Ferment für ein neues literarisches Leben. Gleichzeitig blühte die bildende Kunst in allen Zweigen. Filippo Bruneleschi setzte dem Dom von Florenz seine gewaltige Kuppel auf. Ghiberti, Donatello, Michelozzi wetteiferten in staunenswerter Tätigkeit. Die Ideale der Laudenpoesie erlangten in Fra Angelicos Gemälden Gestalt, Farbe und Leben. Für das Dominikanerkloster ‚San Marco', das der Augustiner-Chorherrn: die Badia bei Fiesole, für die Franziskanerkirchen und Klöster, ‚Santa Croce', wo Michelozzo das Noviziat und die Cappella Medici hinzufügte, Cafaggiuolo am Apennin, das Mutterkloster zu Assisi, für den Palazzo Medici-Riccardi, wo Gozzoli die Hauskapelle mit prächtigen Fresken zierte, für die Villen Careggi und Medici waren dem Cosimo keine Opfer zu groß. Drei von ihm gegründete Bibliotheken: die zu ‚San Marco', für die der ihm befreundete geistvolle Sammler Niccolo Niccoli 800 kostbare Bücher hinterließ, die der Badia und die eigentliche mediceische Hausbibliothek: die Laurenziana, die bald mit 10000 Handschriften, seltensten Kodizes und vielen Unika eine der berühmtesten Büchereien der Welt wurde, stellen Cosimo ebenbürtig neben den Stifter der Vaticana, Nikolaus V., als einen Mann, der für Bücher und Bauten, wie für die beiden höchsten Güter der Renaissance mit Feuersglut entbrannte. Nach seines Sohnes Piero kurzer, bewegter Regierung (1465—1469) blühte solches reges Kunst- und Geistesleben unter seinem Enkel Lorenzo il Magnifico (1469—1494) noch ein Vierteljahrhundert weiter. Aus dem gelehrten, literarischen Kreise, mit dem sich Lorenzo umgab, ragen Angelo Poliziano, Pico von

Mirandola, Luigi Pulci, Cristoforo Landino hervor. Von den Malern erfreuten sich seines besonderen Schutzes Luca Signorelli, Perugino, Ghirlandajo, Filippino Lippi. Auch Sangallo, Bertoldo, Verrocchio, Lorenzo di Credi arbeiteten für ihn. Kein anderer Künstler aber vermochte so treffend die poetischen Ideen des selbst dichterisch veranlagten Magnifico auf die Leinwand zu bannen wie Sandro Botticelli.

Michelangelo als hervorragendes Objekt des Mäzenats der Medici

In die Zeit von Lorenzos Mäzenat fällt auch das Werden zweier größter Meister: Lionardos da Vinci und Michelangelos. Dem Lorenzo bleibt es unvergessen, daß er den Knaben Michelangelo als Kunstschüler in sein Haus nahm, ihn an seinem Familientische die Mahlzeiten einnehmen ließ und, den Genius in dem Knaben schon erkennend, diesem jede nur mögliche künstlerische Unterweisung und Förderung zuteil werden ließ. Michelangelo wurde von dem Medici die ehrenvolle Aufgabe gestellt, die Pläne zur Laurenziana zu entwerfen und den Bau zu beginnen. Ein Medici hatte ihn aus seinem Dunkel gezogen, ihm die Pforten seiner Kunst geöffnet und ihm die ersten kindlichen Lorbeeren gewunden. Sein Sohn hatte ihm die Vollendung des Tempels Brunelleschis zugedacht, einem dritten verdankte er den Auftrag seines ersten kirchlichen Prachtbaus mit dem für ihn bestimmten plastischen Monumentalwerk und die Idee seines gewaltigsten Gemäldes. So ist auch mit dem Mäzenen-Namen Medici der des Michelangelo eng verknüpft.

Wiederaufleben der Antike

Eine doppelte, bewußte Rückkehr befruchtete das Kulturleben der Renaissance und gab dieser Zeit die Gegensätzlichkeit zu dem Kulturleben des Mittelalters: die Rückkehr zur Antike, die Rückkehr zur Natur. Das römisch-griechische Altertum griff seit dem 14. Jahrhundert so mächtig in das italienische Leben ein, als Anhalt und Quelle der Kultur, als Ziel und Ideal des Daseins, daß es der ganzen Zeit sein Gepräge gab. In der bildenden Kunst wie in der Literatur und im wissenschaftlichen Betrieb wurden die Alten vorbildlich. Hatte Dante schon den Homer als Vater und König der Dichter verherrlicht, so hat Petrarca sich den griechischen Homer verschafft, so hat Boccaccio ihn selbst griechisch gelesen, ihn ins Lateinische übersetzen lassen und damit den hellenistischen Studien Bahn gebrochen. Auf den Ruinen Roms gestanden zu haben, wird zum unvergeßlichen Erlebnis. In diesem Sinne wollen schon Dantes Worte verstanden sein: Die Steine der Mauern von Rom verdienten Ehrfurcht, und der Boden, worauf die Stadt gebaut wurde, sei ehrwürdiger als es die Menschen ahnen. Petrarca begeistert sich in einem Briefe an den bischöflichen Bruder des Kardinals Colonna im Vorgefühl der Freude: Rom zu sehen, wie folgt: ‚Wenn Seneca jubelte, daß es ihm vergönnt war, in der Villa des Scipio Africanus zu weilen, wenn er, der Spanier, so dachte, was soll dann ich erst als Italiener empfinden, soll ich doch bald nicht nur Linternum, des Scipio Grab, sehen, sondern die Stadt Rom, wo er geboren wurde, als Kind, als Sieger, als Angeklagter mit gleichem Ruhme triumphiert hat, wo außer jenem Einen unzählige andere große Männer gelebt haben, deren Namen ewig dauern wird, jene Stadt soll ich schauen, der keine andere jemals gleichkommen wird.' Neben dem humanistischen Schwärmer für das Rom des Altertums kommt auch bei Petrarca die historische Begeisterung des frommen Katholiken für die ewige Stadt zur Geltung, ‚die den Himmel auf Erden darstellt, die mit den heiligen Gebeinen der Märtyrer besäet und mit dem köstlichen Blute der Wahrheitszeugen besprengt ist'. Vermengung von Christlichem und Antikem war überhaupt ein Merkzeichen der Zeit. Marsilio Ficino (1433—1499) der Uebersetzer Platos und der erfolgreichste Erneuerer der platonischen Philosophie, ein frommer, sittenreiner Priester, hatte in seinem Studierzimmer aus hoher Begeisterung nicht nur vor dem Bilde der Gottesmutter, sondern auch vor dem des Plato

Abb. 31 · Michelangelo · Zentaurenschlacht · Casa Buonarroti zu Florenz

das stets brennende Licht einer ewigen Lampe glühen. Die Antikisierung durchdrang alle Lebensverhältnisse, wurde zur Manie, zur gefährlichen Spielerei. Für die Tyrannen waren Cäsar und Augustus, für die Republikaner: Brutus, für die Söldnerführer: Scipio und Hannibal, für die Philosophen: Plato, für Dichter und Schriftsteller: Homer, Virgil und Cicero die Vorbilder, welchen sie nachstrebten. Schon Petrarca nannte seine Freunde: Lälius, Sokrates, Simonides; er ließ sich selber Cicero und seine Tochter Tullia anreden. Ein adeliges Geschlecht nannte seine Kinder Agamemnon, Achill und Tydeus, ein Maler seinen Sohn Apelles und seine Tochter Minerva. Jeder Stadtrat wurde als Patres conscripti, jedes Nonnenkloster als ‚Virgines Vestales', jeder Heilige als Divus oder gar Deus bezeichnet; Maria war die ‚strahlende Nymphe', die ‚Göttermutter', sie ‚öffnet und schließt die Pforten des Olymp', Christus wurde der ‚erhabene Heros', der ‚Vater der Götter und Menschen', Gott Vater: der ‚Herrscher des hohen Olymp', der ‚Donnerer', ‚Jupiter'. Ein Dichter ernannte sogar Leo X. zum ‚Vize-Jupiter'. Die Poeten rufen zum Beginne ihrer Werke neben den Heiligen auch die Musen an. Es liegt etwas eminent Imponierendes darin, daß die humanistisch hochgebildeten Päpste der Renaissance von dem ‚Antiquismus' — diese Wortbildung sei mir als Analogon zu ‚Modernismus' hier einmal gestattet — für die christliche Religion nicht nur nichts fürchteten, sondern ihn wohlwollend duldeten und gar förderten.

Michelangelos Verhältnis zur Antike

Michelangelo, der bevorzugteste Hofkünstler der Päpste, der ‚Maler des Katho-

lizismus' (Justi), der Genosse des Giotto und Fra Angelico, ein Heros christlicher Kunst, war zugleich ein durch und durch antik empfindender Kunstjünger, dessen leidenschaftliches Interesse in der schönen Menschengestalt und in Figurationen ihrer Kraftentfaltung aufging. Nur von solchem, den Geist der Renaissance erkennenden Gesichtspunkte aus betrachtet, sind Michelangelos gemalte und gemeißelte, zugleich religiös und antik empfundene christliche ‚Heroen und Heroinen', Jesus, Maria, Moses, die Heiligen des ‚jüngsten Gerichts' richtig zu verstehen und vollauf zu würdigen. Des Meisters ‚Juliusgrabdenkmal', wie er es plante, inspiriert von Motiven altkaiserlicher Triumphbogen, nahm es sich nicht wirklich aus wie ein Triumphgepränge

Abb. 32 · Michelangelo · Bacchus · National-museum zu Florenz

des neuerweckten Altertums? Titanisch war die Idee, titanisch freilich auch wie eine Nemesis der Zusammenbruch dieses seines mächtigsten bildhauerischen Traums.

Als Michelangelo einmal mit der ruhigen Klarheit des Alters an seine Jugend zurückdachte, hat er dem Condivi versichert: seine einzige Schule sei die Antikensammlung im Garten von San Marco gewesen, — diese Statuen zu sehen und ihre Schönheit zu kosten, mehr war nicht nötig, um den göttlichen Funken in ihm zur Feuersglut zu entfachen. Es war weniger die humanistische Schwärmerei für Alles, was von den hohen Ahnen kam, das Michelangelo an jenen Antiken fesselte, es war das Auge des geborenen Bildhauers, das in diesen Marmoren etwas fand, von dem er fühlte, daß er es wissen und können müsse: den Eindruck der Formvollendung, der Schönheit, den Sinn für das Gesetzmäßige, Normale, wie die Griechen all dies in der Schule der Gymnasien gefunden hatten, die aber nur die Intentionen der Natur nachhelfend verwirklichte. Aus Statuen, wie der Pasquin und der Torso klang es Michelangelo wie ein Thema, in dem sich ganze Symphonien regten; sie boten ihm die Sprache für seine eigensten Ahnungen. Wunderlich könnte scheinen, daß einem vom Geist der Antike so tief ergriffenen, den Griechen verwandten ebenbürtigen Meister der Renaissance die Hauptquelle, aus der man die Erkenntnis antiken Geistes schöpfte, die Literatur, so gut wie verschlossen war. In einer Zeit, wo die Gebildeten sich schämten in der Vulgärsprache zu schreiben und zu dichten, wo Päpste und Fürsten die Länder nach Manuskripten absuchen ließen, konnte er darauf verzichten, Ovid, Horaz, Virgil, den maestro und autore seines Dante, in ihrer Sprache zu lesen, obwohl ihn für sein Stoffgebiet die Mythologie besonders reizte. Nur aus Gesprächen und Reden gewann er mit der sublimen Gedankenwelt eines Plato Fühlung; denn er war für gelehrte Studien allzufrüh aus der Schule ins Atelier gekommen. Um so gewaltiger erscheint bei ihm jene divinatorische Macht, die ihn befähigte die edelste Blüte hellenischer Kultur sich zu erschließen, um so gewaltiger sein prometheisches Unterfangen das antike Ideal mit souveräner Willkür neuzuschaffen.

Abb. 33 · Sandro Botticelli · Der Frühling · Akademie zu Florenz

Naturbegeisterung in der Renaissance

Durch das Wiederaufleben der antiken Geistesrichtung war die Rückkehr zur Natur, worauf die Kultur der alten Griechen sich vielfach gründete, im gewissen Sinne bedingt. Erwachendes Naturgefühl, Entwickelung und Verfeinerung des Naturempfindens, entstehendes Naturverständnis, Natürlichkeit in allem und jedem — kurz: die Natur, war neben der Antike das andere große Phänomen der Renaissance; selbst die Priorität mag sie beanspruchen; denn wenn die Anfänge der italienischen Renaissance auf den großen heiligen Franziskus von Assisi als auf den Begründer dieser Kulturepoche zurückgehen, so ist nur die beispiellose Naturbegeisterung des seraphischen Heiligen der Grundpfeiler der ganzen großartigen Bewegung. Den strahlendsten Abglanz der Allmacht und Herrlichkeit Gottes sah Sankt Franz, der Sänger des Sonnenhymnus, in der ganzen Natur. Und seine unendliche Liebe zu Gott übertrug sich auf diese seine Schöpfung. Die Tiere alle, groß und klein, die Pflanzen, die Sterne, Sonne und Mond waren seine ‚Brüder und Schwestern'. Mit gleicher Liebe umfing er sie alle. Und die poetische Naturbegeisterung des Heiligen trugen dessen Jünger hinaus in die weite Welt. Allmählich entwuchs der Naturbegeisterung theoretisches Naturstudium. Sankt Franz hatte die Kulturträger und die Künstler insbesondere auf die Natur als auf die einzig wahre Lehrerin zuerst hingewiesen.

Von dem Feuer der Naturbegeisterung, das Sankt Franz entfacht hatte, wurde neben Giotto, dem Maler, schon Dante berührt. Dieser Große schildert nicht nur überzeugend in wenigen Zeilen die Morgenlüfte mit dem fern zitternden Licht des sanftbewegten Meeres, den Sturm im Walde und dergleichen, sondern er besteigt hohe Berge in der einzig möglichen Absicht den Fernblick zu genießen. Vollständig und mit größter Entschiedenheit bezeugt dann Petrarca die Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele. Petrarca, gleichsam ein Alexander von Humboldt seiner Zeit, war nicht nur ein bedeutender Geograph und Kartograph, sondern der Anblick der Natur traf ihn unmittelbar. Der Naturgenuß ist für ihn der erwünschteste Begleiter jeder geistigen Beschäftigung. Auf der Verflechtung beider beruht sein gelehrtes Anachoretenleben im Vaucluse und anderswo,

seine periodische Flucht aus Zeit und Welt. Das Ende des VI. Gesanges der ‚Africa' enthält eine Beschreibung des wunderbaren Golfes von Spezzia und Porto Venere, Briefe an seine Freunde geben anschauliche Schilderungen von Rom, Neapel und anderen Städten. Der Dichter erwärmt sich für die Schönheit von Felsbildungen und weiß die malerische Bedeutung einer Landschaft von der Nutzbarkeit zu trennen. Bei seinem Aufenthalt in den Wäldern von Reggio wirkt der plötzliche Anblick einer großartigen Landschaft so auf ihn ein, daß er ein längst unterbrochenes Gedicht wieder fortsetzt. Die wahrste und tiefste Aufregung aber ergreift ihn bei der Besteigung des Mont Ventoux unweit Avignon. Noch höhere Gipfel erreicht einige Jahrzehnte später Fazio degli Uberti, der in seiner gereimten Kosmographie, geographisch und archäologisch genau, die Fernsicht vom Gebirge Alvernia schildert. — Wie bald Sehnsucht zur Natur weite Kreise erfaßt und ins Freie lockt, beweist ein Brief des Florentiner Advokaten Ser Lapo Mazzei, worin es heißt: „... Oft möchte ich fort von diesem weltlichen Pharao: Florenz, möchte wohnen mit den Vögeln und Fischen, die nichts Böses tun und sagen.' Die gesamte Naturbegeisterung der Renaissance scheint in Enea Silvio Piccolomini, der als Pius II. die Tiara trug, verkörpert. Seine wahrhaft herrlichen, tiefst empfundenen Naturschilderungen müssen heute noch jeden Naturfreund begeistern. Mag er den Frühling in der Heimat Siena, den Sommeraufenthalt in Tibur, das Mahl an der Quelle von Vicovaro, die Umgegend von Viterbo, das Bergkloster San Martino, den See von Bolsena, die Lage von Montoliveto, die Aussicht von Todi, den hoch dramatisch beschriebenen Seesturm von Porto, Ostia, Frascati, Grottaferrata, das herrliche Albanergebirge oder — den Gipfelpunkt seines landschaftlichen Schwelgens, — den Monte Amiata, uns vorführen, immer erscheint des Enea Silvio Auge so vielseitig gebildet, wie nur das scharfsichtigste irgend eines modernen Menschen sein könnte, sein Entzücken so schier grenzenlos, so rein und echt, wie nur das eines überströmendsten modernen Naturschwärmers. Dabei begnügt sich der geistvolle Piccolomini keineswegs mit dem ihn überwältigenden Naturgenusse, sondern geht den Naturerscheinungen wissenschaftlich auf den Grund. Als Kosmograph, Geograph, Ethnograph, Historiker, Statistiker, Antiquar untersucht er ihr Wesen und ihre Begleitumstände. In seinem bereits erwähnten, großartig angelegten, geographisch-ethnographischen Hauptwerke, das eine Beschreibung der ganzen Welt bringen sollte, zeigt schon die Einleitung, die mit einer Erörterung schließt, welche alle zeitgenössischen Darstellungen der Erdkunde weit überragt, zu was für einer ungewöhnlichen Höhe der Auffassung sich Pius II. in diesem Werke erhebt. Er versucht hier nichts Geringeres als den Zusammenhang der Gebirge der ihm bekannten Erdteile nachzuweisen. Und in seinen Briefen und Kommentarien schildert er mit ähnlicher Virtuosität Landschaften, Städte, Sitten, Gewerbe und Erträgnisse, politische Zustände und Verfassungen, Berge, Flüsse, Sonderheiten und Eigentümlichkeiten aller Art, selbst Zoologie und Botanik Betreffendes über Fauna und Flora; denn auch diese Zweige der Naturwissenschaft förderten das Naturempfinden und den Sammlersinn der Renaissance. Schon im 14. Jahrhundert hatte Pier de' Crescenzii ein Kompendium der Landwirtschaft verfaßt. Im 15. Jahrhundert wird uns der prächtige Garten der mediceischen Villa Careggi, im beginnenden 16. der einer Villa des Kardinals Trivulzio in der römischen Kampagna gegen Tivoli hin, mit Hecken von verschiedenen Rosengattungen, mit Bäumen aller Art, worunter die Fruchtbäume in allen möglichen Varietäten, mit zwanzig Rebengattungen, mit Medizinalpflanzen wie ein moderner botanischer Garten geschildert. Unsere modernen zoologischen Gärten hatten in der Renaissance nicht minder ihre Vorfahren. Wie Matarazzo in seiner Chronik Perugias feststellt, gehören zu der Pracht eines Herrn ‚Pferde, Hunde, Maultiere, Sperber, andere Vögel und fremde Tiere'. Berühmt war der prächtige Löwe aus Lorenzos von Medici Menagerie. Benedetto Dei bereicherte dieselbe zur Freude Lorenzos einst mit einem acht Arme langen Krokodil. Borso von Ferrara ließ seinen Löwen mit Stieren, Bären und Wildschweinen kämpfen. Ferrantes Menagerie zu Neapel enthielt unter anderem ein Zebra und eine Giraffe. Filippo Visconti von

Abb. 34 · Tizian · Landschaft mit Viehherde · Buckingham-Palast zu London

Mailand hatte Vorliebe für englische Hunde und Leoparden; auch Geierfalken und Zobeltiere befanden sich in der Mailänder Sammlung. König Emanuel der Große von Portugal beglückte einst Leo X. mit einem Elefanten und einem Rhinozeros. Durch die botanischen und zoologischen Sammlungen war dann wiederum der Grund zur wissenschaftlichen Behandlung der Fauna wie Flora gelegt. Und wieder bietet der Piccolomini-Papst in seinen Schriften den Beleg, daß er, wie nahezu in allen anderen geistigen Materien so auch in diesen beiden naturwissenschaftlichen, fachmännisch beschlagen war. Vergebens suchen wir nach einem also begnadigten modernen Geist, der in so hohem Grade allumfassende naturwissenschaftliche Bildung und Naturenthusiasmus vereinigte, wie Pius II. Am ehesten kommt ihm ein Goethe nahe, der auf der einen Seite eifrigst naturwissenschaftliche, besonders

geologische Studien betrieb, auf der anderen naturbegeistert sang:

‚Wie sehn' ich mich, Natur, nach dir
‚Dich treu und lieb zu fühlen!
‚Ein lust'ger Springbrunn, wirst du mir
‚Aus tausend Röhren spielen!
‚Wirst alle meine Kräfte mir
‚In meinem Sinn erheitern
‚Und dieses enge Dasein mir
‚Zur Ewigkeit erweitern!

Das Naturempfinden Michelangelos

Der holde Zauber, der den landschaftlichen Hintergrund der Schöpfungen eines Leonardo, eines Raffael, eines Tizian verklärt, war Michelangelos Kunst fremd. Verzichtete gar Michelangelo völlig auf Naturstimmung in seinen Bildern? Zum Beweise des Gegenteils diene seine ‚Grabtragung' der Nationalgalerie in London. Die Anregung zur Landschaft gab das ‚in Felsen gehauene Grab' der Evangelien. Dieser Hintergrund ist aus der Stimmung des Vorgangs geschaffen, ganz originell, und erzählt uns viel von seelischem, melancholischem ‚In die Natur sich Versenken' des Malers: eine Landschaft, durchweht von der Öde und Trostlosigkeit einer Totenstätte, ein irdisches Totenreich ohne eine Spur des Lebens, weder Baum noch Strauch: eine Steinwüste. Die Felspartie ähnelt den

Abb. 35 · Michelangelo · Grablegung · Nationalgalerie zu London

Dolmen, den aus Trag- und Deckſteinen errichteten Grabkammern der Steinzeit. In der Ferne, am anderen Ende, ſtrebt ein ähnliches Felsgebilde empor. Dazwiſchen erhebt ſich am Rande des Horizonts ein dolomitartiger Kegel. Charakteriſtiſch für das Naturempfinden des Meiſters iſt dann die ‚Madonna Doni' der Uffizien zu Florenz. Die ferne Hintergrundlandſchaft erſcheint im weſentlichen wieder Steinmagazin, und doch iſt ſie ebenſo norditalieniſch wie perſönlich empfunden; ſie wäre eine Wüſte ohne den breiten Strom mit flachhügeligen Ufern. Die Ufer überragt ein abgeplatteter, ſteil abfallender Berg. Rechts, wo hinaus der kleine Johannes ſeinen Weg nimmt, ſcheint die Wüſte wirklich zu beginnen. An und auf der Brüſtung der halbrunden Plattform hinter der Wieſe mit der heiligen Familie lehnen ſich und ruhen zwei Gruppen nackter Jünglinge, Epheben griechiſcher Gymnaſien. Genoſſen ſie ein Flußbad? Handelt es ſich um ein Kampfſpiel, um einen Wettſtreit körperlicher Vorzüge? Das iſt gleichgültig; aber eines iſt ſicher: das reiche Naturempfinden Michelangelos kommt nicht in den abſchließenden Felſen, Steinwegen, Bergen ſondern in der Krone der Schöpfung, dem Menſchen, in den warmen, lebendigen, herrlich gebauten, geſchmeidigen Jünglingskörpern, zum Ausdruck. Wenn Raffael in blühender Blumenpracht, Tizian in ragenden Pappeln und Zypreſſen, Lionardo in

Abb. 36 · Michelangelo · Heilige Familie · Sog. Madonna Doni · Uffizien zu Florenz

phantastischen Dolomitenlabyrinten den Stimmungsgehalt seiner Gemälde zu geben und zu erhöhen weiß, so zwingt die Kunst Michelangelos sein ebensolches, ja noch leidenschaftlicheres Naturempfinden in die von ihm vergötterte menschliche Gestalt. Was den Meister auch immer seelisch bewegt, schmerzt oder entzückt, sein Meißel oder sein Pinsel bannt es in die Form der menschlichen Gestalt. Und so hatten den Michelangelo seine Begeisterung für den ‚schönen Menschen', sein anthropologisch gerichteter Naturssinn auf die Anatomie als auf diejenige Materie der Naturwissenschaft gewiesen, die seinem künstlerischen Empfinden am meisten entsprach. Doch beschränkte sich seine Naturfreude keineswegs darauf. Wie Angelo Poliziano in seiner ‚Giostra' und in seiner lateinischen Silva: Rusticus die Einfalt und Glückseligkeit des ländlichen Lebens und die goldene Zeit reinen Naturdaseins verherrlicht, so übernahm Michelangelo, vielfach anknüpfend an Ideen des Polizian, das Thema, um in seinen 21 zum ‚Lobe des Landlebens' gedichteten Stanzen, in allegorischer Form, die versittlichende Macht der Natur und des von ihr beeinflußten Landlebens gegenüber dem sittenlosen und unbefriedigenden städtischen und höfischen Treiben zu preisen. Die Naturliebe Michelangelos erhellt auch aus folgendem: Als der Einundachtzigjährige nach Loreto wallfahrtete, erfaßte in den Wäldern bei Spoleto den hochbetagten Greis die Sehnsucht: Mönch, Eremit zu werden. Seine Phantasie spielte wenigstens mit dem Gedanken. An Vasari schreibt er: ‚Unter großen Unbequemlichkeiten und Kosten habe ich in den vergangenen Tagen mir eine große Freude in den Bergen von Spoleto verschafft: nämlich jene Eremiten dort besucht .. denn wahrlich! es gibt keinen Frieden außer in den Wäldern!' Weise Erkenntnis und wertvolles Geständnis eines Greises, der viele Jahrzehnte lang an den Höfen der Großen und im Getriebe der Großstädte gewirkt hatte und hochgeehrt war: es gibt keinen Frieden außer in den Wäldern! Solche Sehnsucht Michelangelos atmet die fromme und schier grenzenlose Naturbegeisterung eines heiligen Franziskus von Assisi. Das war das Lebensresümee des Genius der Renaissance: es gibt keinen Frieden außer in den Wäldern. Das ist dieselbe Wahrheit, die ein edler Großer der neueren deutschen Literatur, Schiller, in seiner ‚Braut von Messina', in die wundervollen Worte Kajetans faßt:

‚Wohl dem, selig muß ich ihn preisen,
‚Der in der Stille der ländlichen Flur,
‚Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
‚Kindlich liegt an der Brust der Natur.

‚— — — — — — — — — — — —

‚Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
‚Steigt nicht herauf in die reinen Lüfte.
‚Die Welt ist vollkommen überall,
‚Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.

Pflege der Literatur

Die französische und provenzalische Literatur, an der sich die aufkeimende italienische zumeist schulte, hätte ihre Schülerin wohl bald ganz in ihr didaktisches, allegorisches Fahrwasser, ihre höfischen Formkünsteleien und keifenden Satiren, ihre Liebestraktate und unendlichen Prosaromane hineingezogen, wenn dem frischgebliebenen Volksgeist nicht von seiten der Religion ein würdigerer Gehalt, neue schöpferische Impulse und Lebenskräfte zugeströmt wären, wenn nicht auf den Lippen des Ordensstifters und gottbegeisterten Sängers von Assisi das hohe Lied der Liebe, der Sonnengesang, erklungen wäre, wenn nicht im Anschluß hieran Jacopone da Todi und andere Franziskanerdichter ihr ‚Stabat mater' und die herrliche Laudenpoesie der Mit- und Nachwelt geschenkt hätten. Wie mächtig der hl. Franziskus und die Gesänge seiner Jünger auf Dante (1265—1321) eingewirkt haben, bezeugt die begeisterte Huldigung, die dieser dem Heiligen und seiner Braut, der Armut, im elften Gesang seines Paradieses dargebracht hat. Eine von dem echten religiösen Geiste und der Gefühlsinnigkeit des Seraphs von Assisi getragene Volksliteratur verbindet den Sonnengesang mit der ‚göttlichen Komödie'. Dante begann seine Dichterlaufbahn mit einem Liebessonett im Jahre 1283, ‚An die in der Liebe Treuen!' Schon hier erzählt er eine Vision und bittet um deren Deutung. Also Liebe und Vision von Anfang an. Eine Anzahl nun folgender zahlreicher Kanzonen, Sestinen, Balladen und Sonetten sind nicht von ihm selbst sondern von an-

deren Händen, unter Beifügung manches Unsicheren und Fremden, zur ‚Canzoniere' vereinigt worden. Eine Gruppe von 31 Liebesgedichten hat Dante selbst herausgegeben, durch einen erzählenden Prosatext zu einer Art biographischen Roman verbunden, der sein jugendliches Liebesleben meist in Visionen romantisch und allegorisch verklärt. Das benennt er ‚vita nuova', ‚neues Leben'. ‚Liebesfrühling' hätte er auch sagen können. Zarter und lieblicher ist der Traum einer ersten Jugendliebe wohl nie gezeichnet worden. Welche reine höhere Liebe! In dem Zauber milder, lieblicher Erdenschönheit, in Beatrice, erkennt er nur ein Ahnen ewiger Schönheit und Beseligung. In seinem unvollendeten Convivio oder Convito wollte Dante in ähnlicher Weise 14 Kanzonen philosophisch-allegorischen Inhalts mit einem Prosatext umrahmen. Nur drei, von welchen zwei die ‚Philosophie', eine den ‚Seelenadel' verherrlichen, wurden fertig. Dem Lobe der italienischen Volkssprache widmete er, in lateinischer Sprache geschrieben die Abhandlung: ‚De vulgari Eloquio'. In der ebenfalls lateinisch verfaßten, schon früher berührten, politischen Schrift ‚De Monarchia' erhoffte er Heil und Rettung Italiens von Kaiser Heinrich VII.

Zur ‚Divina Commedia' verhalten sich alle übrigen Schriften Dantes wie vorbereitende Skizzen und Einzelkartons zu einem großen Gemälde. Der Dichter und Philosoph ist zum Mystiker und Theologen geworden. Sein Riesengeist hat sich in den drei Reichen des Jenseits — Hölle, Fegfeuer, Himmel — niedergelassen. Gericht hält er hier ab über die ganze Menschheit, über seine Zeitgenossen vornehmlich, über die Kleintyrannen Italiens und die ewig hadernden Stadtrepubliken, wie über antike Helden, Könige und Fürsten, Kaiser und Päpste; er stimmte ein welthistorisches Rügelied an, wie es keiner der alten Troubadours je sang und das fortdröhnen sollte durch alle Jahrhunderte. Aus der Tiefe des Inferno, der Sehnsuchtsqual des Purgatorio und aus den Höhen des Paradiso schaut er in diese Welt hinüber, um sie im Lichte der Ewigkeit zu betrachten. Virgil gibt seine Führung an Statius ab, Statius an Beatrice. Sankt Bernhard führt ihn endlich zum Thron der Himmelskönigin — und in einem seligen Vorgeschmack der göttlichen Anschauung verhallt das Lied, an das Himmel und Erde die Hand legten. Tiefsinnigste Spekulationen fanden zugleich in dem Werke Raum, und zwar mit solcher Fülle der Ideen, mit solcher Lebendigkeit und Abwechselung, solcher Wärme und Leidenschaft, daß oft die frostige Lehrhaftigkeit ganz überwunden wird und die scholastischen Lehrsätze sich in poetische Blüten verwandeln. Wie vieles aber uns Nachgeborenen namentlich im Purgatorio und im Paradiso zu allegorisch, zu scholastisch gelehrt erscheinen mag, wir empfinden doch, welche Gewißheit durch diese ‚Alles im Himmel und auf Erden' umfassende Erzählung künstlerischen Ausdruck finden solle: die Erlösung des Menschen durch die göttliche Liebe. Hier tritt uns der das Jahrhundert vergeistigende Gedanke in voller Klarheit entgegen. Diese göttliche Liebe ist die Liebe zu Gott, in uns selbst entfacht, — es ist dieselbe Liebe, aus welcher des Franziskus Kulturtat hervorging. So schwang sich Dante von der spiritualen zu der mystischen Liebe auf, zu jenem grenzenlosen Gefühl des Aufgehens in Gott.

Die ätherische Höhe dantesker Liebe hat die seines nächsten wirklich begnadeten Nachfolgers auf dem Gebiete der Literatur: Petrarca nicht erreicht. Unfähig von dem Zauber des irdischen Schauens und Sehnens sich zu befreien, verweilt seine Phantasie bei der irdischen Geliebten; durch blumige Wiesen wandelnd, entzückt ihn die anmutig schreitende, süß lächelnde, goldlockige Gestalt gleich dem Frühling, der den Gesang der Vögel weckt und die Erde in Grün hüllet; dann in die Einsamkeit sich flüchtend, am rauschenden Bache hingestreckt, läßt er den Zähren freien Lauf. Aber keine Tränen stillen die Glut seines Inneren. Macht ihn die Grausamkeit der Geliebten zu Eis erstarren, so entfacht doch der Blick ihres Auges, in dem Amor seinen Sitz nahm, lodernd des Feuer in ihm. So zwischen Wonne und Schmerz verzehrt sich sein Leben. So erfüllt er das engere Bereich lyrischen Empfindens, das Dantes höherem Dichterdrange nicht genügt hatte, mit den Bildern seiner Phantasie und wird als ein Vollender des von Guinicelli, Cavalcanti und Dante Begonnenen, der Herr und Meister der lyrischen Form des Ausdrucks im Sonett. So ist in mehr als 40 Jahren Petrarcas ‚Can-

Abb. 37 · Raffael · Parnaß (Detail) · Stanza della Segnatura · Vatikan, Rom

zoniere', herangewachsen, das formvollendetste Liederbuch der italienischen Literatur. Die Sammlung umfaßt 317 Sonette, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 Balladen und Madrigale. Mit Ausnahme von 31 Stücken politischen, religiösen, — zwar meist zum Preise der von ihm hochverehrten Himmelskönigin Maria — und vermischten Inhalts sind alle übrigen: Liebesgedichte, alle: ein ewiges ungestilltes Schmachten nach Laura, Ausdruck stärksten Gefühlslebens, und doch zum Teil sehr von künstlerischer Reflexion beeinflußt, oft zu wahren Meisterstücken der Form verfeinert und von demselben Künstlergeiste zum losen Ganzen zusammengereiht. — Wohl um die Zeit, da Petrarca seinem ‚Canzoniere' die letzte Fassung gab, begann er noch ein anderes größeres Werk, das in seinem Inhalt wie in seiner Terzinenform den Gedanken nahelegt, er habe damit ein Seitenstück zu Dantes Commedia liefern wollen. Es führt den Titel: Trionfi (Triumphe). Der erste Triumphator, der, von einem blendendweißen Viergespann gezogen, auf feurigem Wagen vor seinen Blicken einherzieht und zahllose Scharen von Sterblichen, Lebendige und Tote, als Siegesbeute mit sich führt, ist jener Gott Amor, in dessen Knechtschaft er selbst so lange geschmachtet, und dessen Weltregiment er durch seine antiken Studien in reichem Maße kennen gelernt hat. In langer Reihe ziehen die unglücklichen Opfer des geflügelten Tyrannen vorüber, unter ihnen die größten Männer des Altertums: Cäsar, Augustus, Mark Anton, Scipio, Dyonysius, Alexander, die römischen und griechischen Sagenhelden, die Götter von Rom und Hellas, berühmte Liebende aus dem Altertum, der Bibel, der mittelalterlichen Epik und endlich die Sänger der Liebe von Orpheus bis auf Anakreon, von Virgil bis auf Tibull, die italienischen Minnesänger und die provenzalischen Troubadours. Doch über Amor triumphiert schließlich die Keuschheit, über die Keuschheit der Tod, über den Tod der Ruhm, über den Ruhm die Zeit, über die Zeit die Gottheit. (Trionfo della Castita, della Morte, della Fama, del Tempo, della Divinita.) In diesen Trionfi, noch ausschließlicher aber bei vielen anderen Arbeiten war dem be-

geisterten Humanisten Petrarca die Roma antiqua nährende Mutter. Seine Briefe, seine Reden, seine Essays, seine größeren Schriften, alles war lateinisch und von antiken Erinnerungen durchhaucht. Er schrieb poetische Episteln wie Horaz und Idyllen wie Virgil. Als das poetische Hauptwerk seines Lebens betrachtete er sein Epos ‚Africa' in welchem er als ein verspäteter Ennius den Scipio Africanus und dessen Sieg über Karthago verherrlichte.

Eine so ernste Poesie wie diejenige Dantes, eine so platonische und melancholische wie diejenige Petrarcas konnte unmöglich alle befriedigen. Auch Lebenslust, Heiterkeit, Scherz, Humor, Komik mußten über kurz oder lang zu ihrem Rechte kommen. Solcher derben und naiv regsamen Auffassung des Lebens entsprach die natürliche Veranlagung eines Boccaccio (1313–1375), dessen lebensfreudige, sinnliche Natur für das Spirituale der toskanischen Kunstdichtung kein Verständnis hat. Der Beatrice Dantes, der Laura Petrarcas stellt er seine Fiammetta gegenüber. In ihr wie in den Frauengestalten des ‚Filocolo', ‚Filostrato', des ‚Ninfale Fiesolano', der ‚Amorosa Visione', des ‚Ameto' und der Geschichten des ‚Decamarone' zeigt sich seine gänzlich von jenen verschiedene dichterische Auffassung des Verhältnisses zur Frau: unverhüllt gibt sich die Liebe als sinnliche Leidenschaft. Eine führende Macht in der Weltliteratur ist der Dichter erst durch die zuletzt genannte berühmte Novellensammlung, den ‚Decamarone' geworden. Von den 100 Erzählungen desselben sind mehr als ein drittel skandalös und obszön, etwa ein drittel lüsterne und leichtfertige Liebesgeschichtchen, die seine schmutzige Phantasie mit Vorliebe Mönchen und Nonnen andichtet, ungefähr ein sechstel ernsteren und edleren Gehaltes, das Uebrige lose Schwänke und Witze ziemlich harmloser Natur. Mit einem unvergleichlichen Erzählertalent ausgestattet, greift Boccaccio die Schwänke und Fabeln auf, mit welchen das Volk sich unterhält, und gibt ihnen die denkbar kräftigste, humoristische Behandlung. Die Darstellung des sinnlichen Verlangens und Genusses ist die Quelle lächerlichster Verwirrung und albernsten Unfugs im menschlichen Leben. Boccaccios Frivolität hat sich an ihm selbst gerächt. Eine florentinische Witwe, der er schwärmerisch huldigte, täuschte und verriet ihn in schmählichster Weise. Und nun schuf er, der bisher weibliche Schönheit, Liebe und Zärtlichkeit in allen Tonarten verhimmelt hatte, in seinem ‚Corbaccio', das gräulichste Lästerpamphlet, das vielleicht je gegen das weibliche Geschlecht in die Welt geschleudert wurde. Das Weib, der Paradiesesvogel der höfischen Dichtung, ist darin zum ‚garstigen Raben' geworden. Für Boccaccio selbst bedeutete das peinliche Erlebnis mit der Witwe den Anfang zur inneren Umkehr. Wie er mit den ‚Rime', lateinischen Gedichten, und einem Heldenepos, der ‚Teseide' seine Schriftstellerlaufbahn in jungen Jahren begonnen hatte, so widmete er sich jetzt erneut humanistischen Studien und versprach sich von gelehrten lateinischen Abhandlungen über Göttergenealogie, über berühmte Männer und Frauen Unsterblichkeit; schließlich arbeitete er ernsthaft an einem ‚Leben Dantes' und mit philosophisch-religiöser Versenkung an einem ‚Kommentar zur göttlichen Komödie' und sühnte so, was er durch üppig-heidnische Lebenslust in seinen früheren Werken gesündigt hatte.

Um 1400 war die große Zeit originalen dichterischen Schaffens vorbei. Selbst die Nachahmung dantescher Visionen und Allegorien, Petrarcascher Sonetten und von Boccaccios Witz schien erstorben. Fast ein Jahrhundert lang beherrscht die antike Literatur das geistige Leben und ist Latein die Schriftstellersprache. Ueber der philologischen Diskussion verstummt der Sang. Wurde so der ‚Kultus der Schönheit', dieses unveräußerliche Erbgut der Renaissance zunächst Alleinbesitz der bildenden Künste, so warfen diese, in ihrer beherrschenden Stellung, doch alsbald ihren leuchtenden Reflex auf die Literatur zurück. ‚Die Dichtkunst ist nichts anderes als eine Malerei, welche Leben hat und spricht' sagt einer der Esthetiker in jenen Tagen: Giraldo Cinzio. Die Poesie, soweit sie nicht ganz der trokkenen Philologie den Platz geräumt hatte, war völlig unter die Botmäßigkeit der bildenden Kunst geraten. War das bildnerische Element schon bei Dante in der Allegorie, bei Boccaccio in der Beschreibung zutage getreten, so äußert es sich nun in jeder Form, im Epischen als Aneinanderreihung einzelner Abenteuer, welche

der künstlerischen Gestaltung einer einheitlichen Handlung geradezu widerspricht, im volkstümlichen Dramatischen in ähnlicher Weise als lockere Verbindung einzelner Episoden und zugleich als Entfaltung szenischer Schaustellung, sowohl im weltlichen Drama als auch in der geistlichen Rappresentazione, sogar im Lyrischen als konventionelle, elegante, um die Echtheit des seelischen Ausdrucks unbekümmerte Formalisierung. Daß anstatt solcher gefesselter Schulpoesie urwüchsige Volksdichtung weit mehr unterhielt und ergötzte, sah zuerst der genialische Geist Lorenzos de Medici ein. Er selbst gab das Beispiel, indem er in seiner Nencia, in seinen Canzoni a ballo, in seinen Canti Carnescialeschi den realistisch derben und humorvollen Ton anschlug, der seit alter Zeit in den Straßen und in den Wirtschaften zu hören war, und denselben hoffähig machte; ja, er, der Bewunderer Dantes, ließ sich selbst soweit hinreißen: die ‚Divina Commedia' in seiner Schilderung der florentinischen Trunkenbolde, der ‚Beoni' zu parodieren. Sein klassisch gebildeter, feinbegabter Freund Angelo Poliziano (1454—1494) folgte dem Beispiel, und damit wurde die burleske Reimerei zu einer, freilich keine hohen Ansprüche machenden, Literaturgattung erhoben, welche durch Francesco Berni (1497—1535) ihren Höhepunkt erreichte. Die Hinwendung zur Wirklichkeit findet aber bei Lorenzo und Angelo, wie bei Giovanni Pontano (1426—1503) aus Cereto bei Spoleto, der sich freilich der lateinischen Sprache bedient, auch einen höheren Ausdruck in der treffenden Wiedergabe von Naturstimmungen und -eindrücken und in der Schilderung von ländlichen Beschäftigungen und Vergnügungen. Und die beiden Florentiner sind ferner die Ersten, die nach langer Herrschaft des Latein, die italienische Muttersprache, das Volgare, in der Literatur wieder zu Recht und Ehren kommen lassen. An dem Hofe Lorenzos endlich war es, wo Luigi Pulci (1423—1484) die Anregung erhielt seinen ‚Morgante maggiore' zu schreiben, durch welchen die Heldenerzählungen der Bänkelsänger ihre erste künstlerische Gestaltung gewannen. In dem ritterlichen, feiner besaiteten Matteo Maria Bojardo (1434—1494), dem Sänger des ‚verliebten Roland' fand Pulci am Hofe der Este binnen kurzen einen Rivalen, und am gleichen ferraresischen Hofe erklang nach wenigen Jahrzehnten schon der wunderreiche Sang vom ‚rasenden Roland', durch welchen der kühne Zauberer Ludovico Ariosto (1474—1533) Mit- und Nachwelt in ein Traumreich entrückte. Wieder verrinnen nur wenige Jahrzehnte, und der blühenden Helden- und Liebesdichtung der Renaissance bereitet der durch Goethes Drama dem Deutschen besonders vertraute Torquato Tasso (1544—1595) mit seinem unvergänglichen ‚befreiten Jerusalem' die ewig strahlende Krone.

Die unmittelbare und große Wirkung, die Ariosts und Tassos bewegliche Märchenträume auf alle gebildeten Kreise ausübten, hätte darüber belehren können, daß in einer naiven Verwertung und Umbildung des Volkstümlichen die einzige Möglichkeit eines anmutigen und fesselnden dichterischen Spieles lag. Jedoch, man wurde die fremden Geister aus dem Altertum, die man gebannt hatte, nicht mehr los. Mochte man die lateinische Sprache auch mit einer Leichtigkeit allmählich zu behandeln lernen, als wäre sie die lebendige Volkssprache, zu freiem Ausdruck konnte der moderne Gedanke in ihr niemals gelangen. Und als der Augenblick kam, in welchem sie durch Lorenzo, Angelo Poliziano, Sannazaro und Pietro Bembo abgeschüttelt wurde, ließ sich doch die ganze Welt von alten Göttern, Helden und berühmten Männern nicht vertreiben. Sie drängen sich in jede Naturschilderung, in jede moralische Betrachtung, in jedes geistige Problem ein und entscheiden mit ihren ewig wiederholten Orakelsprüchen und Handlungen alle Fragen des Herzens und des Verstandes. Was sagt uns heute diese monotone Maskerade? Was die Hirten- und Nymphensentimentalität der ‚Arcadia' von Sannazaro, dessen Fischeridyllen in ihrer Zeit für eine große, künstlerische Tat gehalten wurden? was die gespreizten, antikischen Tragödien: die Sofonisba des Trissino, der Orest des Rucellai, die Antigone von Alamannis, was die Nachahmung der Plautus und Terenz in den Komödien Ariosts, Firenzolas, Trissinos, Dolces und vieler anderer? Und zu welcher Rolle wurde gar erst der religiöse Stoff herabgewürdigt,

wenn er wie in Sannazaros ‚De partu Virginis' zum klassizistischen Epos geformt wird? Müßiges, gehaltloses Spiel, kein Dichten im hohen Sinne! Auf solchen Ruhm verzichteten leider ebenfalls Macchiavelli, Pietro Aretino, Salviani und Annibale Caro in ihren Komödien, obwohl in denselben dem frischen Pulsschlag des täglichen Lebens wieder Zugang zur Literatur, auch zur Novelle, verschafft wurde: aber nur Possenreißereien, die sich an die unedlen Instinkte des Publikums wandten, kamen zustande. Für die Wiedergeburt echter, an Petrarca gemahnender Lyrik gab wieder Lorenzo von Medici selbst mit seinen Gedichten die Parole aus. Doch verhalf schon der edle, wenn auch pedantische Pietro Bembo (1470—1547), der als ein Wiedererwecker des klassischen Italienisch großer vergangener Zeit in dem ganzen Lande angestaunt und gefeiert wurde, mit seinen ‚Rime' und ‚Asolani' dem Formalismus wieder zum Siege. Ueberhaupt beruht der Vorzug, den die Schöpfungen der poetisch Begabteren wie Bembo, Sannazaro, Capello, Molza, Bernardo Tasso, Caro, della Casa, Guidiccioni, Angelo di Costanzo vor jenen der weniger Bekannten voraushaben, im wesentlichen nur auf der gewählteren Fassung der gleichen Gedanken und größeren Beherrschung der Sprache. Unsere innerliche Teilnahme vermögen nur jene Lieder zu erwecken, in welchen edle Seelen vom Schmerz über das Elend des Vaterlandes und vom Sehnen nach höchsten Idealen, nach religiöser Tröstung sich zu befreien suchten. Hierin geben das Ergreifendste zwei, die sich, auf solchen Pfaden wandelnd, fanden: Vittoria Colonna und, vor allen, Michelangelo.

Dem Zyklus der Sonette Petrarcas auf den Tod der Laura durften die etwa 100 Sonette der Colonna auf den Tod des Marchese von Pescara verglichen werden. Schmerz und Sehnsucht streben dem in verklärten Höhen Erschauten nach. Mit ihm, — wie sanft war die Lebensfahrt!

‚Wie ruhig war das Meer, wie klar die Wogen
‚Die meine feste Barke einst durchschnitt,
‚Mit reicher, edler Ware Last geschmücket,
‚Wie rein die Luft, die Winde, wie gewogen!
(Son. VI.)

Die Herrlichkeit des Frühlings verdoppelt nur die Qual der Sehnsucht!

‚Aus dem lebend'gen Quelle ew'ger Klage
‚Ergießt in reicher Fülle sich der Strom,
‚Wenn heit'ren Lenz ringsum gewahrt die Seele,
‚Die in sich tränenreichen Winter trägt.' (Son. LV.)

Verändert erscheint nach seinem Tode ihrem trüben Auge die ganze Welt!

‚Mich dünkt, nicht spendet mehr wie sonst die Sonne
‚Ihr Licht der Erde und dem Himmelsbruder,
‚Nicht seh' ich mehr im lichten Strahlenkranze
‚Planeten ihre Kreise herrlich zieh'n.'
‚Kein Herz gewahr ich mehr, mit Kraft gewappnet,
‚Entfloh'n ist wahrer Ehre hoher Ruhm,
‚Und mit ihr schwand der Tugend edles Streben.
‚Entblättert steht der Baum und kahl die Wiese'.
‚Die Wasser wirbeln, dunkel ist die Luft.
‚Nicht wärmt das Feuer, und nicht kühlt der Wind;
‚Sie werden untreu ihren eig'nen Pflichten!'
‚Seit meine Sonne hier erlosch auf Erden,
‚Ward alle Ordnung der Natur verstört, —
‚Verhüllt nicht meinen Sinnen Leid die Wahrheit.'
(Son. XLI.)

Einen von Michelangelo gezeichneten Kruzifixus schenkt die Marchesa ihrem Seelenführer dem geistvollen englischen Kardinal Pole und widmet ihm dabei folgende Verse:

‚. . wahrlich, nicht um Licht und Kraft zu geben
‚Dem Strahle Eures selt'nen festen Glaubens,
‚Deß Wirken hell erglänzt in dieser Welt,
‚Als sich'res Unterpfand für eine and're
‚Send' ich dies Bild Euch des Gekreuzigten,
‚Der seine Brust der Lanze bot, daraus
‚So reich des heil'gen Wassers Strom Euch fließt, —
‚Nein, Eminenz, weil nie ein weis'res Buch
‚Hier unten je man öffnete, das Droben
‚Im Himmel ew'ges Leben uns beschert:'
(Son. CCVI.)

Gott war ihre Zuversicht.

‚Wer wird noch in des Lebens letzter Stunde
‚Fortan den wilden Streich des Todes fürchten,
‚Erhebt er den Gedanken voller Glauben
‚Empor zu Christi bitt'rem Schmerz am Kreuz?'
‚Mit solchen Waffen ist im letzten Kampf
‚Der Sieg gewiß, wird freudig Himmelsfriede
‚Nach aller ird'schen Not und Leid errungen'.
(Son. XLIV.)

Michelangelos Dichtungen

Schon viele Jahrzehnte lang früher, bevor Vittorias dichterisches Schaffen tief auf Michelangelo einwirkte, hatte dieser im vertrauten Umgang mit Lorenzo Medici und Angelo Poliziano die Bemühungen der beiden bedeutenden Männer um eine Neubelebung der italienischen Dichtkunst kennen gelernt. Und die in jungen Jahren erhaltenen Eindrücke wurden bestimmend

für die dichterische Tätigkeit seines ganzen Lebens. Gewannen im Verlaufe desselben seine Gefühle und Gedanken eine immer größere Tiefe, die Durchdringung Petrarcascher Formen mit Danteschem Geiste verleiht allen seinen poetischen Schöpfungen den nur ihnen eigenen Charakter. Die Anschauungskraft Dantes war in Michelangelo mächtig; als begeisterter ‚Dantista' singt er ihn an:

‚Vom Himmel kam er, und gen Himmel stieg er,
‚Um uns zu spenden der Erkenntnis Licht.
‚Glanzvoll' Gestirn, strahlst meinem Heimatorte!
‚Als Lohn genügte nicht die ganze Welt.
‚Nur Du, Herr, der ihn schuf, kannst ihm vergelten!
‚Von Dante rede ich, dem vielverkannten!
‚Wär' ich doch er! Zu solchem Los geboren!
‚Für sein Exil, — besäß ich seinen Geist, —
‚Gäb' ich das Glück der ganzen Welt dahin!'
(Guasti. Son. 153.)

Das Dichten war für Michelangelo eine innere Notwendigkeit, und von den Knabenjahren an bis in das höchste Greisenalter ist es ihm, sein künstlerisches Schaffen begleitend, zu einer Befreiung von allem seine Phantasie und sein Gefühl bedrängendem Erleben geworden. Wir sehen, wie er auf Zeichnungen, Briefen, auf jedem ihm gerade erreichbarem Blatte die überströmenden Gedanken hinwirft, wie er dann in anderen Stunden und Zeiten die Entwürfe vornimmt, sie ausarbeitet und nicht müde wird sie zu korrigieren. Von den Gedichten Michelangelos, die sich auf Hunderte beliefen, ist nur ein Teil auf uns gekommen. Oefters ist ausgesprochen worden, daß des Meisters Gedichte seinen Skulpturen gleichen, der Geist des Bildhauers in ihnen sich äußert. Mit derselben ungestümen Gewalt wie aus dem Stein die Gestalt, scheint aus einer spröden Sprache der Gedanke herausgearbeitet zu sein, — oft genug beide nur ein Torso bleibend. Nach der gleichen höchsten Eindringlichkeit des Ausdrucks drängt das Bewegungsmotiv des Körpers in der Plastik, drängt der Gedanke im Rhythmus der Sprache. Zwei scheinbar unversöhnliche Elemente, — dies ist das Rätselhafte und Geheimnisvolle in dem dichterischen Schaffen Michelangelos — machen in ihrem Widerstreit und in ihrer Durchdringung das Wesen seiner Gedichte aus: eine wärmstem Gemütsleben sich entringende, unwiderstehlich stürmische Gefühlskraft und eine bis zum Grübeln führende Reflexion. Zwischen diesen beiden Extremen flutet schwer wuchtendes Denken in unerschöpflichen Variationen auf und nieder, bald sich im Ausdruck überstürzend, bald sich stauend, das Thema der in Liebe leidenden, ringenden und der schauenden, erkennenden Menschenseele behandelnd. Und so erklingt es uns in seinen Liedern: wie er zuerst nach irdischem Glück verlangt, um irdische Liebe bangt, wie dann sein hellsichtiger gewordenes Auge in der Schönheit dieser Welt nur den Widerschein des Ewigen gewahrt, wie endlich seine Liebe den Flug zum Urquell aller Schönheit wagt, um, in die Gottesliebe sich versenkend, Friede und Erlösung zu finden.

Zunächst wähnte er in irdischem Lieben Friede zu finden:

‚Mich dünkt, daß nicht erlösche
‚Die Flamme in der Brust — —' (G. S. 72.)
‚Noch heilte, Amor, nicht die kleinste Wunde
‚von allen, die Dein gold'ner Pfeil mir schuf,
‚und schon führt ahnend mich
‚Dein Geist von altem Leid zu neuem schlimmeren.'
(G. S. 135.)

Die Erkenntnis teilt sich dann dem Michelangelo mit, daß irdische Schönheit nur ein Abbild himmlischer ist. In 48 Epigrammen, Grabschriften gleichsam, die dem Andenken des heißgeliebten, bildschönen Knaben Cecchino dei Bracci gewidmet sind, werden Schönheit, Jugend und Tod in solchem Sinne dichterisch behandelt. Den allzufrüh heimgegangenen Cecchino läßt der Dichter selbst sagen:

‚Mein Fleisch, das Erde wieder ward, und mein
Gebein,
‚beraubt der schönen Augen und der holden Züge,
‚bezeugen dem, daß Trost und Wonne ich gewesen,
‚in welchem Kerker hier auf Erden lebt die Seele.,
(G. S. 10.)

Die Seele ist die gestaltende Lebenskraft des Körpers. Der Sarkophag, in dem Braccio ruht, sagt es aus:

‚Hier schließ' ich Braccio ein und seine Götter-
schönheit —
‚und wie die Seele Form und Leben gibt dem Leibe,
‚macht Braccio mich, den Stein, zum hohen Werk
der Kunst,
‚denn einen schönen Dolch verrät die schöne Scheide.'
(G. S. 17.)

Den reinen Kultus hoher Schönheit, der Dichten und Trachten Michelangelos nunmehr erfüllt, verraten ausdrücklich die folgenden Worte:

‚Wozu spornt mich die Kraft der Schönheit an?
‚— denn nichts in dieser Welt ergötzt mich sonst —
‚empor zu Geistern, lebend, mich zu schwingen
‚durch Gnade, wie es keine höhere gibt!‘
‚Steht mit dem Schöpfer voll das Werk in Einklang,
‚wie kann Gerechtigkeit der Schuld mich zeih'n,
‚wenn, lieberglüht, ich jedes edle Wesen
‚verehr' als Abbild göttlicher Idee?‘ (G. S. 250.)

Bei dem Bekenntnis zum Kultus der Schönheit angelangt und dort länger verweilend ist jedoch für Michelangelo die Wanderung zu den Sphären seelischen Friedens nicht beschlossen, das Ziel noch nicht erreicht.

‚Vorüber, Liebe, ist die Zeit der Gluten.
‚Nicht freut, nicht quält mich ird'sche Schönheit
mehr!‘ (S. G. 114.)

Den wahren Frieden kann die gereinigte und entsündigte Seele erst in Gott finden. Am Fuße des Kreuzes auf Golgatha ist die Wanderschaft vollendet.

‚Entledigt meiner Last, der drückend schweren,
‚mein teu'rer Herr, und von der Welt gelöst,
‚kehr' ich, der Barke gleich, zu Dir zurück
‚aus Sturmesgraus in süßen Hafensfrieden.‘

‚Die Dornen, Nägel, Deiner Hände Male,
‚Dein Antlitz, huld- und mitleidsvoll gesenkt,
‚verheißen meiner trüben Seele Gnade
‚in tiefer Reue und des Heiles Hoffnung.‘

‚Mit Richterblick nicht prüfe das Vergang'ne
‚Dein heil'ges Aug'. Der Kränkung sich verschließe
‚Dein Ohr, auf daß Dein strenger Arm nicht strafe.‘

‚Dein Blut allein von Sünden rein mich wasche!
‚Und spende, wie mein Alter es verlangt,
‚mir schnell're Hilfe, aller Schuld Vergebung!‘
(G. S. 241.)

Mag Michelangelo über Sprache, Vers und Stil nicht mit derselben Gewandtheit wie über Zeichnung und Farbe, Marmor und Erz verfügen, mögen gegenüber der Glätte, der Einheit und dem Wohllaut Petrarcas und Ariosts sich seine Verse oft rauh und knorrig ausnehmen, mag bald der Reim sich nicht völlig dem Ausdruck, bald der Ausdruck dem Reim sich nicht völlig fügen, dafür entschädigt uns eine glühende Begeisterung, ein auf das Höchste zielender Verstand, eine vom Göttlichen erfaßte, starke, männliche Seele. Da blitzt es von großen und tiefen Gedanken, mächtigem Gefühl, kräftigen Zügen und Bildern. Da findet sich, was Ariost selbst fehlt, Ernst, Tiefe, Kraft, religiöse Erhebung. Da waltet Dantes Geist. Und so hat auch als Dichter Michelangelo der Renaissance ein weit würdigeres Gepräge gegeben als die mit ihrem Talente nur spielenden Zeitgenossen. Das Höchste und Tiefste, was die Renaissance der Nachwelt sagen konnte, spricht aus den Dichtungen Michelangelos.

Pflege der Philosophie und Wissenschaften

Die Dichtungen der Renaissance entsprechen der Gesamtkultur der Epoche. Die Philologie bildete bekanntlich den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Bestrebungen; denn vor allen Dingen galt es: sich das antike Wissen anzueignen. Ein fanatischer Sammeleifer brachte, wie wir sahen, aus langer Vergessenheit die Werke der griechischen und römischen Schriftsteller in den Besitz der Gelehrten und Fürsten, in die neugegründeten Bibliotheken. Abschriften der wichtigen Kodizes wurden ausgetauscht, die Inschriften notiert, die Münzen und Medaillen der Betrachtung unterzogen. Der Zugang zum Verständnis des Altertums führte durch die Sprache. Gelangten aber die Humanisten durch ihre philologische Tätigkeit zur Beherrschung des Formalen, Sprachlichen, so mußten sie zugleich vom Geiste der von ihnen studierten und abgöttisch bewunderten antiken Autoren beeinflußt werden. Marsilio Ficino, das Haupt der von Cosimo de' Medici begründeten florentinischen Akademie, war der geistige Führer. Hat seine Philosophie nun freilich dem Denker auch nicht neue, eingreifende Ideen zugeführt, so ist sie doch ein für unsere Erkenntnis der Renaissancekultur außerordentlich wichtiges Phänomen. Sie belehrt uns darüber, daß trotz jener wissenschaftlichen humanistischen Bestrebungen das Geistesleben in engem inneren Zusammenhang mit der älteren christlichen Weltanschauung blieb. Das im Zeitalter des Dante zu allumfassendem Ausdruck gelangte Ideal der Einswerdung von Theologie und Philosophie lebte fort und fand in Ficino einen neuen begeisterten Prediger. Von tiefer, christlicher Ueberzeugung beseelt, verschmelzt er in seiner ‚Theologia de immortalitate animarum‘, die um 1480 vollendet war, die christliche Lehre von der Unsterblichkeit mit Gleiches

Abb. 38 · Andrea di Pierro Ferrucci · Denkmal des Marsilio Ficino · Dom zu Florenz

beweisenden Sentenzen heidnischer Philosophen. Das Ziel ist dasselbe der mittelalterlichen Dogmatik, der Weg ist ein anderer: Nicht die aristotelische Lehre, obgleich dieselbe dauernd noch der Verehrung sich erfreut, sondern Platons Metaphysik wird, als die höchste Blüte griechischen Denkens erfaßt, dem christlichen Glauben vermählt. Ein wunderlicher aber bezaubernder Traum konnte edle Geister umfangen: der Platonismus war Christentum. Indem man die neoplatonischen Gedanken und Phantasien des Plotin, Porphyrius, Jamblichus, Proclus, ja die geheimnisvollen Belehrungen des Hermes Trismegistos als vollgültige, die Dialoge des Meisters ergänzende Zeugnisse von Platons Ansichten mit verwertete, wurde eine überraschende und überzeugende Auslegung der letzteren in rein christlichem Sinne möglich. Marsilio Ficino führte die Schriften jener Männer durch Uebersetzungen und Kommentare seinen Zeitgenossen zu und verarbeitete die so gesammelten Elemente zu einem System christlicher Theologie; er redete nicht nur seine Freunde ‚Brüder in Platon' an, sondern dieser warmgläubige, fromme, katholische Priester konnte es auch aussprechen, daß im Kriton das Fundament der christlichen Religion gegeben sei, konnte Sokrates als den Typus Christi hinstellen und den Wunsch äußern, daß Platon in den Kirchen gelehrt würde. Was sich bei Sankt Bonaventura bereits entscheidet, daß nämlich das Denken durch das Schauen, die Philosophie durch das Künstlerische beeinflußt wird, tritt bei Ficino klar hervor. Aus keinem anderen Grunde ist die ‚unmäßige' Liebe zu dem ‚göttlichen' Weisen entbrannt, ist Platon zum Führer erwählt worden, als aus diesem, daß seine Philosophie eine künstlerische Weltanschauung war nur seine Lehre entsprach dem geistigen Bedürfnis des vom Drang nach künstlerischem Schaffen tief beseelten italienischen Volkes, und zugleich fand nur bei ihm die christliche Seele in ihrer Sehnsucht nach einem Aufgehen in der göttlichen Liebe diese Liebe philosophisch-dichterisch definiert. Und so ergab es sich von selbst, daß Platon, dem ‚Fürsten der Philosophie', ein begeisterter Kultus dargebracht wurde. Die ‚Platonische Akademie' zu Florenz wurde der Mittelpunkt des geistigen Lebens. Piero und Lorenzo Medici folgtem dem Beispiele Cosimos. Marsilio Ficino selbst erzog Lorenzo in platonischen Anschauungen. Leone Battista Alberti, Angelo Poliziano, ‚dem kein Name so süß klang wie der Platos', Cristoforo Landino, der in seinen ‚Disputationes Camaldulenses' die Entwicklung idealen Strebens aus dem aktiven Leben heraus zur Kontemplation des höchsten Gutes darlegte und diese Entwicklung allegorisch in der ‚Aeneis' geschildert wissen wollte, Pico della Mirandola, der seine Lebensaufgabe in der ‚Concordia Platonis et Aristotelis' erkannte, Girolamo Benivieni, der die platonische Liebe dichterisch verherrlichte, Antonio di Tuccio Manetti, der Cavalcantis Andenken belebte, scharten, als die Bedeutendsten unter vielen anderen, sich um Marsilio Ficino und suchten die in seinem System niedergelegten Gedanken weiter auszuführen und zu paraphrasieren. Die

Definition der christlichen himmlischen Liebe durch platonische Begriffe wurde binnen kurzen zur Lieblingsthese aller Gebildeten Italiens und Gegenstand nicht nur der gesellschaftlichen Diskussionen, sondern auch einer umfangreichen Literatur. Ficino selbst hatte seine Gedanken darüber in dem Kommentar zu Platons ‚Symposion' niedergelegt; zunächst griff dann Benivieni die hier gegebenen Anregungen auf und feiert in seiner Canzone d'Amore in mystisch dunkler Art die göttliche Ausstrahlung von Liebe und Schönheit. Diese tief gedankenhafte Dichtung versah Pico della Mirandola seinerseits wieder mit einem ausführlichen Kommentar. Gleichzeitig umschreibt Lorenzo de Medici in dem Commento zu seinen eignen Sonetten dasselbe Thema und verfaßt Angelo Poliziano seinen ‚Ardor Platonico'. Offenbar an diese Ideen der genannten Florentiner knüpfen dann Castiglione, Equicola, Cattani, Leone, Varchi, Betussi und viele andere mit ihren gleichgestimmten Untersuchungen an.

Abb. 39 · Raffael · Schule von Athen · (Detail: Plato und Aristoteles) · Stanza della Segnatura · Vatikan, Rom

‚Liebe ist Verlangen nach Schönheit' — diese Definition, durch welche Diotimas Stimme in Platons ‚Gastmahl' die Diskussion über den ‚Eros' in ein höheres Bereich erhebt, stand im Mittelpunkt aller philosophischen Betrachtung. Was ist ‚Verlangen'? Hinneigung nach dem, was gut ist oder gut erscheint. — Was ist Schönheit? Glanz des göttlichen Wesens, der in dreifachem Spiegel: in den intelligiblen Ideen der Engel, in den vernünftigen Vorstellungen der menschlichen Seele und in den körperlichen Gestalten, in immer abgeschwächterem Grade sich offenbart.

Michelangelos philosophische Weltanschauung

In solchen Gedankenkreisen bewegten sich die Schriften, in die auch Michelangelo, in jungen Jahren schon, als Gast des mediceischen Hauses, eingeweiht wurde. Und so empfing Michelangelo schon als Jüngling zugleich mit dem dichterischen Ideale Dantes und Petrarcas die philosophischen Anschauungen der Platoniker. Mit welcher Begeisterung er sie aufgriff, besagt sein Ausspruch: ‚Die Liebe ist ein inneres Bild der Schönheit, im Geist empfangen'. Für den schwärmerischen Künstler mußte das Bekanntwerden mit solcher Weisheit das Erwachen des Bewußtseins von seinem eigenen Wesen sein, denn, was den anderen begeisternde Erkenntnis war, wirkte in ihm als Quell des Schaffens. Seine Seele war nichts als ein einziges nimmer zu stillendes Verlangen nach dem Schönen, ein Sehnen nach dem ‚Gebären im Schönen'. Was bei den Denkern nur Spekulation, war bei ihm die Tat. Tiefsinnige Abhandlungen hat er nicht geschrieben. Die in seiner bildnerischen Tätigkeit nicht sich erschöpfende Ueberfülle seines Schönheitsempfindens ergoß sich in dichterische Gestaltung. In seiner bereits gewürdigten Poesie wird uns sein philosophisches Denken verständlich.

Michelangelos Welt- und Lebensauffassung betätigt sich geistig in dreifacher Weise; in drei Gefühls- und Gedankenkreisen dürfen wir die ihn bewegenden

Abb. 40 · A. Pisano · Die Musik · Relief am Kampanile des Doms zu Florenz

Pflege der Musik

Naturfreude und Festesjubel, beides Wahrzeichen des Lebensgenusses der Renaissance, förderten Verständnis und Begeisterung für Musik. Der ‚Troubadour Gottes' Sankt Franziskus von Assisi, ließ seinen ‚Sonnenhymnus' von den Brüdern nach ihren Predigten singen. Sie sollten dem auf öffentlichem Platz versammelten Volke dann sagen: ‚Wir sind die Spielleute Gottes. Für unsere Predigt und unseren Gesang verlangen wir auch unseren Lohn, und der soll sein, daß ihr in bußfertiger Gesinnung ausharrt'! — Die große Bedeutung, welche die Tonkunst in der Renaissance gewann, geht noch deutlicher als aus den Bemerkungen der Schriftsteller aus den Gemälden und Skulpturen hervor. Die Töne sind verklungen, aber das Entzücken, das sie in den Spielenden und in den Zuhörern hervorriefen, teilt sich uns noch heute durch die ausdrucksvollen Bewegungen der

Vorstellungen zusammenfassen und dementsprechend in drei Ideen, in welchen er die Erhebung über die Qual der Zeitlichkeit und die Stillung des Sehnens sucht: in dem Streben nach irdischer Liebe, in der philosophischen Erkenntnis der spiritualen Liebe als Sehnsucht nach der Schönheit, endlich in der religiösen Gefühlserhebung zur göttlichen Liebe. Das sind die drei Stufen, welche die gesamte Entwickelung seines seelischen Lebens bezeichnen, und auf welchen seine Kontemplation vom Zeitlichen zum Ewigen emporschreitet. Die nur von sehnsüchtiger Liebe tröstlichem Schein erhellte Nacht irdischer Leidenschaft wird zum freieren Schauen der Schönheit als Sinnbild des Ewigen im zarten Dämmerlicht auf Bergeshöhen der Läuterung, schwingt sich endlich empor in die von göttlicher Liebe erschlossene Unendlichkeit ewigen Sonnenglanzes. Das war die Seelenwanderung Michelangelos: der Weg aus Leiden zur Erlösung.

Abb. 41 · Luca della Robbia · Musizierende Kinder · Domopera zu Florenz

stummen Gestalten Giottos und seiner Schüler, durch die Engelorchester, die sich am Throne der Madonna scharen, unverändert mit. In feierlich erhobener Stimmung und tiefer Versenkung widmen sich die ernsten, jugendlichen Gestalten ihrer zu Gottes Preis dienenden Tätigkeit. In süßer Schwärmerei und träumerischer Verlorenheit lauschen auf anderen Bildern, wie dem ‚Triumph des Todes' in Pisa vornehme Frauen und Männer dem Klange weltlichen Saitenspiels, vom Zauber einer lächelnden Natur umwoben, wie die auf dem Lande sich versammelnde Gesellschaft in der ‚Fiammetta' Boccaccios. Die Bilder des XV. Jahrhunderts weisen neue und entwickeltere Formen von Instrumenten auf und zeigen, daß die Freude am Singen und Klingen nicht abgenommen hat, mag auch der Charakter desselben sich verändert haben. Musikanten, himmlische, wie die großbeschwingten, ätherische Sphären mit Klang beseelenden Engel eines Fra Angelico, eines Melozzo, oder die Schar eifriger Putten Donatellos, irdische, wie die holden Chorknaben Lucas della Robbia, oder die Trompeter und Trommler Carpaccios sind ein Lieblingsvorwurf der Maler und Bildhauer im Quattrocento. Bis in welche Tiefen, zur Zeit der Renaissance, die Seele des Empfänglichen von der Macht der Töne gezogen wurde, — ein Blick in die Augen der Raffaelschen ‚Cäcilie' und des Giorgionischen Harmoniumspielers sagt uns darüber mehr als alle die Aussprüche der Dichter über die beseligende Wirkung der von gefeierten Sängern oder von edlen Frauen zur Laute vorgetragenen Lieder, der von gewählten Orchesterkapellen gegebenen Konzerte und der den Gottesdienst verklärenden durch erhabene Hallen flutenden Chorgesänge.

Abb. 42 · Fra Giovanni Angelico da Fiesole · Musizierende Engel · Detail aus der Krönung Mariä der Uffizien zu Florenz

In Vermehrung und Vervollkommnung der Musikinstrumente tat sich die Renaissance wie keine andere Zeit hervor. Ribeben, Violen, Lauten, Handorgeln, Schalmeien, Pauken, Posaunen ertönten. Bald erklangen vereint mit diesen Instrumenten zu nie geahnten Harmonien: Horn, Lyra, Zither, Viola da Gamba, Harfe. Wahre Wunder musikalischen Erlebens lösten, einmal aufgekommen, dann das clavicembalo und, allem voran, die Geige aus. Neben Soli, oft von bedeutenden Virtuosen ausgeführt, und Orchesterwirkungen wurde früh — ein Zeichen hohen Musikverständnisses — das Streichquartett geschätzt. Man erinnere sich, daß ein italienischer Mönch, der Benediktiner Guido von Arezzo (ca. 1000—1050) der Gründer unseres modernen Notensystems war. Und wenn auch die Kompositionslehre dann bis ca. 1500 vorherrschend bei den Niederländern florierte, die bedeutendsten derselben: ein Dufay, Josquin

Abb. 43 · Melozzo da Forli · Musizierender Engel · Ehemals in der Apsis der Apostelkirche und jetzt in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom

des Pres, Arcadelt, Goudimel, Dankerts, Jachet van Berghem, fanden wiederum in Italien, dank italienischer Mäzene, ihre Wirksamkeit als Tonsetzer, Lehrer, Sänger und Dirigenten. Doch gab es schon daneben eine selbständige italienische Musik, die vermutlich unserem heutigen Tongefühl näher stand als die niederländische. Wenige Jahrzehnte später, und in Venedig erstanden die beiden Gabrieli, vor allen in Palestrina, der nach seiner Vaterstadt benannte: Giovanni Pierluigi Sante, der Zeitgenosse Michelangelos, dessen Gewalt sich auch heute noch alle für Musik empfänglichen Gemüter unterwerfen.

Reichste Förderung brachte der Musik in Italien die rege Sorge der Päpste für ihre Hofkapelle. Den Trägern der Tiara war es in der kunsterfüllten Renaissance eine Herzensangelegenheit, daß der Ruhm der päpstlichen Kapelle den aller anderen überstrahle. Innozenz VIII. gewann für die Kapelle im Oktober 1486 den bedeutendsten Musiker seiner Zeit Josquin des Pres, der auch noch unter Alexander VI. angestellt blieb. Welchen Ruf die päpstlichen Musiker schon damals genossen, zeigt die Tatsache, daß Heinrich Isaak, der spätere Hofkomponist Maximilians I. sich zu seiner musikalischen Vervollkommnung im Herbst 1487 nach Rom begab, wohin ihm Lorenzo de Medici Empfehlungsbriefe an den Papst und Franceschetto Cibo mitgab. Unter dem Borja-Papst wurden viele Spanier in die Kapelle aufgenommen, die spanische Melodien und Instrumente einführten. Julius II. wandte besondere Sorge der päpstlichen Sängerkapelle von ‚Sankt Peter' zu; dieselbe selbe erhielt durch ihn neue Hilfsquellen und trägt daher noch heute den Namen: ‚Capella Julia'. Mußte man bis daher die Sänger meist aus Frankreich und Spanien kommen lassen, da sich in Rom nicht genug geeignete Kräfte fanden, so sollte diesem Uebelstande durch Errichtung der Sängerschule von Sankt Peter abgeholfen und dadurch zugleich eine Vorschule für die päpstliche Kapelle gegründet werden. — Ein schwärmerischer Freund der Tonkunst war von Jugend an der Mediceerpapst Leo X., der ein feines Gehör und eine wohlklingende Stimme besaß. Mit Vorliebe sprach er über Musik. In einem seiner Zimmer stand ein Instrument, an welchem er seine musikalischen Ideen zum Ausdruck brachte. Als Kardinal hatte er sich auch selbst in Kompositionen versucht. Die prunkvollen Gastmäler, die er als Papst gab, fanden stets in musikalischen Aufführungen ihren Abschluß. Noch tief in der Nacht erfüllten den Vatikan Klänge berauschender Musik. Bei besonders guten Leistungen war Leo ganz hingerissen; gesenkten Hauptes und mit geschlossenen Augen saß er da, ganz aufgelöst

im Genusse der süßen Töne, die er nicht selten mit leiser Stimme begleitete. Aus ganz Italien, aber auch aus Frankreich und Spanien, wurden die ausgezeichnetsten Musiker an den päpstlichen Hof gezogen. Eigene Breven gingen an verschiedene Fürsten und Kardinäle ab, nur um Tonkünstler zu gewinnen oder für die Sendung solcher zu danken. In reichlichster Weise wurden dieselben belohnt. Bei Klerikern verhalfen bedeutende musikalische Kenntnisse öfters zu hohen geistlichen Würden. Wiederholt schaffte der Papst kostbarste Musikinstrumente, vielfach von deutschen Meistern hergestellte, an. Aus Neapel ließ er eine mit Alabaster geschmückte Orgel kommen, die Castiglione als die schönste, die man jemals erblickte und hörte, rühmt. Eine wertvolle kleine Orgel schenkte dem Papste der gleichfalls hoch musikalische Kardinal Luigi d'Aragona. Die päpstliche Kapelle, die neben italienischen auch französische, niederländische und spanische Sänger aufwies, wurde unter Leo X. so gehoben, daß sie den Zeitgenossen als das Höchste galt, wofür man schwärmte. Nicht ohne Grund erscheint also die Kapelle auf dem Fresko der Krönung Karls des Großen in den Stanzen an hervorragender Stelle. Mit Recht hat Raffael seinen hohen Gönner mit einem Notenbuche dargestellt, und es entsprach völlig dem Sinne Leos X., wenn er in den Arabeskenverzierungen der Loggien musikalische Instrumente reichlich anbrachte.

Das musikalische Empfinden Michelangelos

Daß eine Anzahl Madrigale Michelangelos in Musik gesetzt worden sind, beweist, daß sie vom Dichter musikalisch, ‚cantabile', empfunden waren. Kein Geringerer als Giacomo Arcadelt, der um 1530 nach Italien kam und, hochgefeiert, 1539 Kapellmeister der Chorknaben an ‚Sankt Peter', 1540 in das Collegio der Capellani Cantori der päpstlichen Kapelle aufgenommen und 1552 Abbate Camerlingo derselben wurde, hat Gedichte Michelangelos komponiert. Ebenso haben die beiden Mitglieder der päpstlichen Kapelle Constanzo Festa und Concilion, ein Franzose, sowie der Veroneser Bartolomeo Tromboncino Gedanken und Verse des Meisters im Reich der Töne festgehalten. In Briefen spricht sich Michelangelo wiederholt hocherfreut und dankbarst darüber aus. Gewahren wir in Bildern des Meisters das gleiche musikalische Anempfinden? In einem unvollendeten Temperagemälde der Nationalgalerie zu London reihen sich vier jugendliche Gestalten, in leichter Tunika, flügellose Engel, um die Gottesmutter, mit Gesang sie unterhaltend. Die Musik hat die beiden Knaben herbeigelockt. Giovanino lauscht ganz ergriffen den Tönen. Klein-Jesus strebt mit Augen und Händen nach dem Psalmenbuch, das Maria in den Händen hält. Musik vereinigt die Gemüter: die Sänger stehen da in inniger Umarmung, zwei berühren sich mit der Stirne. — Das hier gebrachte Motiv, himmlische Wesen die heilige Mutter mit Musik unterhaltend, ließ den Meister nicht los. Wir besitzen eine, in drei Exemplaren: im

Abb. 44 · Donatello · Musizierende Engel · S. Antonio in Padua

Abb. 45 · Raffael · Heilige Cäcilie · Pinakothek zu Bologna

Louvre, zu Oxford, zu Venedig vorhandene Zeichnung, in welcher er denselben Stoff in einer veränderten Richtung der Darstellung uns vorführt. Hinter der thronenden Madonna erhebt sich eine Art Bühne, wo am hohen Pult mit Chorbuch vier lorbeerbekränzte edle Jungfrauen als Chor fungieren, drei im Profil, eine vierte, vielleicht Dirigentin, nach vorn gewandt. Zu der feierlichen Note, die hier angestimmt ist, bildet der lebhafte Jesusknabe den Kontrast. Vom Gesang angelockt, ist er stürmisch hereingebrochen, hat sich ungestüm gegen der Mutter Schoß geworfen. Der weitgeöffnete Mund äußert laut die Freude an der Musik. Die Macht der Töne wollte der Künstler hier verherrlichen.

Abb. 46 · Michelangelo · Maria mit dem Jesus- und Johannesknaben nebst vier singenden Engeln · Nationalgalerie zu London

Die folgende Behauptung kann bestehen: Alle bedeutsamen Werke Michelangelos sprechen gerade den Musiker als seiner Kunst verwandte Erscheinungen an. ‚Architektur ist gefrorene Musik' sagen Schopenhauer und Goethe. Wie machtvoll spielt der Rhythmus gerade in Michelangelos architektonischen Entwürfen und Bauten seine musikalische Rolle! Man denke nur an die gen Himmel ‚schwebende' Peterskuppel. Welcher Rhythmus in seinen Skulpturen, z. B. in den kraftstrotzenden Figuren seiner Mediceergräber. Welche wundersame Zusammenstimmung des Gebärdenspiels! Die auf den Kontrapost gebaute Harmonie der Bewegungen ist kanonisch vollkommen durchgeführt. ‚Sie berührt wie Musik.' So charakterisiert Justi. Auf der Basis einer symmetrischen Gleichförmigkeit baut sich diese Mannigfaltigkeit differenzierter Motive auf. Im Bau wie aus einer Familie sollen sie auch im Gebaren einig erscheinen; sie sind doch nur Bilder eines Begriffs: der Ewigkeit des Rhythmus von Werden und Wechsel, im Sinn Heraklits. Besonders stark zittert musikalisch empfundenes, rhythmisch gegebenes, innerlichstes Erleben in der zum Denkmal Giulianos gehörigen, allegorischen Figur der ‚Nacht'. Ihm sei die Nacht — so gibt Michelangelo der melancholischen Belastung seines Gemüts erschütternden Ausdruck — vom Geschick zugewiesen worden. Darum verehrt er sie besonders. Die Nächte, phantasiert er, sind heiliger als die Tage. Das lehrt die Natur: Niedere Wesen entfalten sich im Licht, der Mensch wird im Dunkel erzeugt: um so viel höher als er über den Pflanzen, steht die Nacht über dem Tag. (Son. 42.) Man glaubt die ‚Nacht-Geweihten', dem ‚tückischen Tag', dem Neid-bereiten, fluchenden Tristan und Isolde zu hören: ‚O sink' hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen daß ich lebe, nimm mich auf in deinen Schoß! löse von der Welt mich los!' Dasselbe überstarke musikalische

Empfinden, das Richard Wagner in die Welt der Töne, in erschütternde Harmonien bannte, fesselte Michelangelo mit gleicher Gewalt in der Marmorgestalt der Sagrestia Nuova. — Und nun noch einen Blick auf das Meer von Rhythmus, das an der Decke der sixtinischen Kapelle hin und herwogt. In welcher Unerschöpflichkeit seiner Ressourcen, in welchen erstaunlichen Wechseln und Schattierungen, in welcher Vielförmigkeit, in welchen Varianten und verschlungenen Kreisen verschiedenster Ordnung: rhythmische Reihen! Welche Skala der geistigen und formalen Werte, von der Gottheit in Menschengestalt, durch die führenden Geister und begeisterten Leuchten der Religionsgeschichte, bis zu den dunkeln Vorfahren am häuslichen Herd. Welche Kontraste, ‚vergleichbar den Teilen einer Beethovenschen Symphonie', (Justi.) — durch Weltfernen geschieden und zu einer Sphärenharmonie zusammenklingend. Man hat bezüglich der sixtinischen Decke von ‚gemalter Plastik' gesprochen. ‚Gemalte Musik' wäre noch viel bezeichnender. Es gibt kein ausschließlich der bildenden Kunst angehöriges Werk, in dem solche geistige Räume durchmessen werden könnten.

Michelangelo war kein ausübender Musiker im landläufigen Sinne; aber über den musikalischen Geist, der in der Renaissance so rege und lebendig war, verfügte er, der Künstler von unbändiger Gefühlskraft, latent, in allerstärkstem Maße.

Die bildenden Künste

Die unvergleichlich hohe Blüte der bildenden Künste in der italienischen Renaissance steht in der Menschheitsgeschichte — ein leuchtendes Phänomen — unerreicht dar. Blicken wir zuerst auf die Architektur.

Architektur

Im Jahre 1228, zwei Jahre nach des Ordensstifters Tod, legte Papst Gregor IX. selbst den Grundstein zum Bau der Franziskaner-Mutterkirche ‚San Francesco' zu Assisi. Dem einfach-gewaltigen, gotischen Bau dieser Doppelkirche mit seiner wundervollen Raumwirkung in der Oberkirche folgte im schnellen Aufeinander die Gründung von Franziskanerkirchen in fast allen großen wie kleinen Städten des Landes. Aus den ersten eiligen Niederlassungen wurden Klöster, aus den Betkapellen Kirchen, die bald, um die Menge der Gläubigen fassen zu können, Verhältnisse gewannen, die weitaus die alten, gewohnten Maße überschritten und mit jenen der Kathedralen wetteiferten. Weil der Franziskanerorden der Nachfolger und Erbe der Zisterzienser wird, übernimmt er mit vielen Vorschriften und Eigentümlichkeiten der Letzteren auch die Grundform von deren Gotteshäusern — jene Anlage eines von Kapellen flankierten Altarhauses, nicht allein, was den Kirchengrundriß sondern auch was die Konstruktion einzelner Teile anbetrifft, und weil der Franziskaner-Orden verbunden mit dem der Dominikaner die geistige Führung des Volkes für zwei Jahrhunderte in Italien erlangt, wird die Baukunst der Bettelmönche, die aus der Zisterzienserogotik erstanden ist, die Baukunst ganz Italiens. Das einzig wirklich Neue, was die Gotik in Italien erfährt, ist die Verbindung des Zisterzienserogrundrisses mit dem seit den klassischen Zeiten im Süden stets beliebt gebliebenen Kuppelbau. — Für die holzgedeckten Kirchen in Umbrien und Toskana blieb die erhabene Raumwirkung der Oberkirche von San Francesco zu Assisi vorbildlich. Streng nachgebildet sind diesem frühesten Hauptbau des Ordens aber nur einige wenige

Kirchen Umbriens, von welchen ‚S. Francesco' in Perugia und ‚Sta Chiara' in Assisi besonders genannt seien. Der rasche Aufschwung des Ordens nötigte Vorsorge für das Zelebrieren vieler Messen zu treffen. Zahlreichere Altäre wurden verlangt. Zur Befriedigung solcher mönchischer Bedürfnisse kamen die Kapellen auf, welche die Apsis flankierten. Derartigen Typus weist frühzeitig ‚San Francesco' in Pistoia auf, einschiffiges Langhaus mit Holzdecke und einem viereckigen Chor mit je zwei Kapellen zur Seite. Die Verhältnisse wachsen ins Gewaltige: die Zahl der vier Seitenkapellen steigt in ‚San Francesco' zu Pisa und ‚San Domenico' zu Siena auf sechs, in ‚S. Francesco', ebenda, auf acht, in ‚Santa Croce' zu Florenz auf zehn. — Während in Umbrien und Toskana die flache Holzdecke und der offene Dachstuhl bevorzugt wurden, herrscht in Norditalien, wo man schon fast seit einem Jahrhundert beschäftigt war die Probleme der Gewölbebildung zu lösen, der Gewölbebau vor. Zwei große Kategorien wären hier zu unterscheiden: die erste umfaßt Bauten, die sich im Grundriß noch an die alte Basilikaform halten, (z. B. die Franziskanerkirchen in Parma, Reggio, Mantua, Brescia), die zweite solche, in welchen Zisterzienserbauten nachgebildet werden, und zwar nach den zwei verschiedenen Grundsystemen in zweifacher Weise: einmal im Anschluß an den Kathedralentypus mit dem reichgegliederten Chor, Chorumgang mit Kapellenkranz (z. B. ‚S. Francesco' und ‚S. Domenico' beide in Bologna, ‚S. Antonio' und ‚S. Francesco' in Padua, ‚S. Francesco', ‚S. Giacomo maggiore', ‚Sta Maria dei Servi', ‚S. Petronio', alle vier zu Bologna), das andere Mal: im Anschluß an die einfachere, den Chor seitlich mit Kapellen flankierende Anlage; zwar wären unter diesen besonders zu nennen die venetianischen Säulenkirchen, z. B. ‚Santa Maria dei Frari' und ‚S. Giovanni e Paolo' in Venedig, die lombardischen Pfeilerkirchen, z. B. die ‚S. Francesco' benannten in Mailand, Cremona, Turin, Pavia, sowie die Kirche der Certosa daselbst. Daß die örtlichen Grenzen für die eben charakterisierten Stileigentümlichkeiten im Laufe der Zeiten nicht mehr eingehalten wurden und wir dann z. B. den oberitalienischen Gewölbebauten nachgebildete auch in Mittel- und Süditalien finden, versteht sich, zumal bei der Umzügigkeit der religiösen Orden, von selbst. Nach Sonderung einzelner Gruppen im Vorhergehenden kann es nun nicht schwer fallen einen einheitlichen Zusammenhang in der zahllosen Menge der Bauten zu finden. Sie alle, mit Ausnahme der wenigen Kirchen, die dem romanischen Basilikenstile folgen, gehen in ihrer ursprünglichen Gestaltung auf die Zisterzien-

Abb. 47 · Franziskanerkirche Santa Croce zu Florenz (Inneres)

seranlagen zurück, dieselben teils wie in Umbrien und Toskana entsprechend den Intentionen der Ordensstifter und dem im Lande entstandenen Ideal vollständig und selbständig vereinfachend und umgestaltend, teils fast treulich wiederholend, wie in Venedig, teils erweiternd wie in der Lombardei und einzelnen Kirchen des Südens. Man kann wohl behaupten, daß, abgesehen von vereinzelter an die ältere romanische Kunst sich anschließender sowie vom Norden stark beeinflußter Bautätigkeit, die gesamte in vollem Sinne so zu nennende gotische Architektur Italiens bedingt ist und ihr Gepräge erhalten hat durch die Bettelmönchbauten Norditaliens, daß selbst viele Werke der vorgeschrittenen Renaissance den Einfluß derselben nicht verleugnen. Folgte nicht Brunellosco im Entwurfe des Grundrisses von San Lorenzo zu Florenz dem Vorbilde von Bauten wie ‚S. Maria Novella'? Wird man nicht in dem Gotteshaus der Serviten zu Siena an die venetianischen Kirchen erinnert? Noch weit bedeutungsvoller aber als die norditalienischen Bettelmönchskirchen sollten die unscheinbaren, einschiffigen in Umbrien und Toskana, deren künstlerische Schönheit in der einfachsten Harmonie des Raums, in den Verhältnissen der Höhe zur Breite und Länge beruht, im Quattrocento, in glänzender Weise weiterwirken. Es ist wohl kein Zufall, daß gerade von Toskana, von Florenz, die Baumeister ausgehen, die — scheinbar eine wenig lohnende Aufgabe! — die denkbar größte Einfachheit als Ziel ihrer architektonischen Bestrebungen betrachten. Es handelt sich hier freilich nicht um eine getreue Nachbildung der den Bettelmönchkirchen eigentümlichen Grundrisse — vielmehr verschwinden jene kleinen die einfach große Wirkung beeinträchtigenden Kapellen neben dem Chor, um einen neuen Platz an den Seiten des Langhauses zu finden, aber hätte L. B. Alberti seine Kirche ‚S. Andrea' in Mantua, die gewiß den einen Höhepunkt der Renaissance bezeichnet, wie der Plan Bramantes für ‚S. Pietro' in Rom den anderen, schaffen können, ohne seine Schule in den lehrreichen Kirchen der Franziskaner wie Dominikaner durchgemacht zu haben? Und gilt nicht dasselbe von den Baumeistern so herrlicher Renaissancetempel wie S. Francesco in monte bei Florenz, S. Francesco della Vigna in Venedig, ‚S. Pietro in montorio' in Rom, von eines Giuliano da San Gallo ‚S. Maria Maddalena dei Pazzi' in Florenz, Jacopo Sansovino ‚S. Marcello', Antonio da San Gallo des Jüngeren ‚S. Spirito' in Rom und vieler anderer Architekten Kirchen? Und weiter hinaus eröffnet sich der Ausblick auf jenen Typus der gewölbten einschiffigen Kirche, der im XVI. und XVII. Jahrhundert, besonders von den Jesuiten bevorzugt, fast in der ganzen Welt verbreitet wird.

Betrachten wir in der toskanischen Kunst speziell die Zeit von 1200—1500 als eine einheitliche, eng zusammenhängende Entwickelung, so offenbart sich uns dasselbe Gesetz, das uns aus der Anschauung der antiken Kunst klar wird, daß die neuen Prinzipien als fundamentale Grundlage des Ganzen zuerst in der Baukunst ausgesprochen werden, durch sie bedingt, erst die Skulptur und die Malerei ins Leben treten. Was den Pisani wie Giotto als den Vertretern der neuen Kunst vorangeht und als die eigentlichste Grundlage derselben betrachtet werden muß, ist die zuerst schöpferisch von den Franziskanern dann von den Dominikanern in Umbrien und Toskana ausgeübte Bautätigkeit. Charakterisiere man immerhin die Blüte der Frührenaissance mit dem Wirken Brunellescos um 1400, sei sich dann aber recht bewußt, daß *diese* Renaissance nur das zweite Stadium der großen Kunstbewegung ist, in die damit als neues Element nun die Nachahmung der Antike tritt. Ruhig lasse man mit dem Bau von ‚San Francesco' zu Assisi und der ersten großen Franziskanerkirchen die Renaissance beginnen, denn was wollen die wenigen gotischen Spitzbogen bedeuten gegenüber der von allem Detail absehenden, allein auf eine freie harmonische einheitliche Raumwirkung hinzielenden Anlage des Ganzen? Man scheide nur die erste große von fremden Einflüssen unabhängige aus dem Geiste der Zeit und auf toskanischem Gebiet erstehende Phase derselben von der zweiten, die mit dem erneuten Studium der antiken Kunst um 1400 anhebt. Dann treten uns die Bettelmönchkirchen in Mittelitalien als erste Zeugen und Denkmäler der Renaissance entgegen, das Wesentliche des Bauprinzips

Abb. 48 · Dom zu Florenz mit Kuppel des Brunellesco

dieser Epoche schon bedeutsam verkörpernd: ein wunderbar erhabenes, in seiner Kindheit schon die volle Kraft des reiferen Alters versprechendes Gefühl für die in ihren einfachsten Formen erfaßte Harmonie des Raums und der Verhältnisse. Rückkehr zur Natur und zur Antike erzeugte — wiederholt wurde das schon betont — die bedeutsamsten Wesenseigentümlichkeiten der Renaissance. In erster Linie wurde in den Bauwerken lebendigste Naturwahrheit angestrebt; sie sollte sich in den erhabensten Raumwirkungen äußern. Daß gerade die dem naturbegeisterten heiligen Franziskus von Assisi geweihten ersten Kirchen erste wohlgelungene Muster solcher Versuche werden sollten, darin liegt eine wundervolle berechtigte Poesie. Das Auge des Architekten suchte nun nach Modellen, welche Naturwahrheit in architektonischer Form möglichst vollkommen gaben. Hier leistete nun die Antike wieder vorzügliche Handlangerdienste. Vor allem zeigten sich die Italiener für das Maßvolle und Harmonische in den alten Schöpfungen empfänglich und entdeckten darin die höchste Schönheit. Die Herrlichkeit des Pantheons wurde angestaunt und wie ein Weltwunder gepriesen. Und so kam es von selbst, daß jetzt, da sich der Blick der Antike erneut zuwandte, der Kuppelbau, der Zentralbau insbesondere, wieder beliebt wurde, ja eine geradezu ideale Bedeutung gewann. Der Norden schwärmte für kühn zum Himmel emporragende Türme, die Augen der Italiener entzückte der schön geschwungene Umriß der Kuppel. Mit Vorliebe verwenden die Maler Kuppelbauten als Schmuck ihrer Hintergründe, sie galten den Medailleuren und Bildhauern schlechthin als der Typus einer schönen Baukunst und schwebten den Architekten als höchstes Ziel vor, wenn sie, unbekümmert um die materiellen Bedingungen eines Baus, in Zeichnungen ihrer Phantasie freien Lauf ließen. Vollends die flammende Begeisterung Brunellescos (1377—1446), und durch ihn entfacht, bald des ganzen Florentiner Volkes gerade für den Kuppelbau enthüllt und das Ideal, welches alsbald die Bauphantasie als höchstes

Abb. 49 · L. B. Alberti · Palazzo Rucelai · Florenz

Gut erstrebte. Brunellescos Domkuppel (von 42 m Spannweite) überbietet als größtes mechanisches Meisterwerk alles vor dem geleistete. Fast gleichzeitig mit dem Dombau begannen des Meisters Arbeiten für S. Lorenzo (1421), und zwar mit der 1428 vollendeten Sakristei. Um 1436 wurde eine zweite Basilika S. Spirito von ihm begonnen. Für die ganze Entwickelung der Renaissance von großer Bedeutung ist seine Kapelle des Geschlechtes Pazzi, im vorderen Klosterhof von S. Croce in Florenz, seit 1430 im Bau, eine Zentralanlage auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, ähnlich, nur noch harmonischer und leichter gegliedert, wie das innere der Sakristei von San Lorenzo, an Klarheit des Aufbaus, Raumschönheit, Feinheit des Schmuckes zum Vollkommensten, was die Renaissance je schuf, gehörend. Die Halle des Findelhauses (in den Medaillons: die Wickelkinder des Andrea della Robbia), die Loggia di San Paolo, der zweite Kreuzgang von Santa Croce in Florenz, einer der herrlichsten der Renaissance, sind wahre Muster anspruchsloser Schönheit. Der Palazzo Pitti hat in dem Doppeleindruck schlichter Einfachheit und kraftvoller Erhabenheit nicht seinesgleichen. — Was Brunellesco angefangen hatte, führte der Florentiner Michelozzo (1397—1472) weiter, nicht mit bahnbrechenden, genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verstand und Geschick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältnis zu den vorhandenen Mitteln. — (Florenz: Palazzo Riccardi-Medici, Hof des Palazzo Vecchio, Villa Ricasoli bei Fiesole, jetzt Profeßhaus der Jesuiten, Kreuzgänge und Treppen in S. Marco, bei Caffagiuolo: Kloster und Kirche der Zoccolanti al Bosco.) — Die Reihe der unmittelbar und durchaus von Brunellesco abhängigen Architekten beschließt Giuliano da Majano (1432-1490). (Domkirchen von San Gimignano, Faenza, Loreto.)

Geistvoller Förderer der Ideale der Renaissance-Architektur war der große Florentiner Leone Battista Alberti (1404—1472). Da er meist in Rom lebte, ist sein Stil vielfach von der römischen Antike beeinflußt. Alberti ist der erste encyklopädische Theoretiker. Nicht minder als durch seine Bauten wirkte er, der erste Baukünstler seiner Zeit, durch seine Schriften, wie es ihm auch Prinzip war seine Pläne nicht selber auszuführen sondern seine Bauten nach seinen Plänen von anderen Architekten errichten zu lassen. Bei ‚San Francesco' zu Rimini (1446—1455) ist die große Hauptabsicht — ein riesiger Kuppelbau — nicht einmal bis zu den Anfängen gediehen; allein die Fassade ist hochwichtig als die früheste der modernen italienische Kunst und durch den plastischen Ernst, mit welchem die römischen Formen sich hier zu einer neuen Harmonie zusammenfügen. ‚San Sebastiano' in Mantua, jetzt eine trostlose Ruine, ist das erste streng griechische Kreuz der Renaissance. Als die Außenseite einer edelschönen Vorhalle, eine Tempelfronte gleichsam, erscheint die Fassade von ‚San Andrea' in gleicher Stadt. Ueber die Vorhalle ragt dann noch beträchtlich der Hauptkörper empor, in der Gesamtanlage majestätisch und als mächtig breites Tonnengewölbe mit je sechs abwechselnd größeren und kleineren Seitenkapellen vorbildlich für ‚Sankt Peter' in Rom, ja für die ganze

spätere Kirchenbaukunst. In Florenz ist die reich inkrustierte Fassade von ‚Sta Maria Novella' von ihm. Sein schönstes Bauwerk daselbst ist der Palazzo Rucellai (etwa 1446–1451). Derselbe zeigt zum ersten Male die später so beliebt gewordene Verbindung von Rustica und Wandpilastern in allen drei Stockwerken.

Ihren letzten und bedeutendsten Aufschwung nimmt die Baukunst der Renaissance mit dem beginnenden 16. Jahrhundert. Einfachgroße Wirkung war das Ziel der Kunst der Hochrenaissance. Abgetan ist die spielende Zierlust des XV. Jahrhunderts, die so viele Details geschaffen hatte, die zum Eindruck des Ganzen in gar keiner Beziehung standen sondern nur eine lokale Schönheit besaßen. Man entdeckte, daß dessen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe, was schon Brunellesco, Sangallo, namentlich Alberti geahnt und sich stellenweise zu Nutzen gemacht hatten. Alle Gliederungen des Aeußeren: Halbsäulen, Pilaster, Simse, Fenster, Giebel, treten weniger aufdringlich hervor und werden, ohne zu dürftigen Ausdruck zu finden, im Sinne der Antike, namentlich des Pantheons, strenger gezeichnet und profiliert. Der in den ersten Franziskanerkirchen, – wie wir sahen, — bereits vorhandene hohe Sinn für Raumschönheit und für die Kunst der Verhältnisse im Großen gelangt zur höchsten Entwickelung. Und die seit 1400 neu erwachte Begeisterung für die organische Bedeutung der echten, antiken Formen bleibt auch nach 1500 voll erhalten, muß sich aber nun dem Haupt-Raum-Gedanken ganz dienstbar unterordnen. Die Stelle eines Bahnbrechers für solches Ideal wird wohl dem großen Donato d'Angelo, genannt Bramante, aus Fermignano bei Urbino (1444–1514) nicht streitig gemacht werden können. Er hat noch den ganzen Stil des XV. Jahrhunderts in Mailand in schönster Weise durchgemacht; (Arbeiten an ‚S. Maria presso S. Satiro', ‚S. Maria delle Grazie', Ospedale Maggiore, Ospedale Militare, am erzbischöflichen Palast, alles in Mailand); den Stil der neuen Zeit hat er im wesentlichen in den letzten Jahrzehnten seines Lebens geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitreichendem Einfluß ist ihm bis auf Michelangelo keiner zu vergleichen. Im Wetteifer und Verkehr mit Lionardo da Vinci und wohl auch mit Fra Giocondo hatte er alle Gesetze der Architektur vollkommen klar durchschaut. Seine Größe liegt nun darin, daß er dieses, sein ganzes, umfassendes Wissen seinem unvergleichlichen Schönheitssinn wie Gefühl für Verhältnisse dienstbar machte. Den Schritt in das Einfache tat Bramante mit der Fassade der Hauptkirche von Abbiate Grasso, die von einem einzigen gewaltigen Bogen gebildet wird, zu beiden Seiten von je zwei gekuppelten Säulen übereinander getragen. Mit dieser Komposition überflügelte er alle seine Zeitgenossen. Die mächtige Rundform, hier nur als Tonnengewölbe, hat er später im Giardino della Pigna des Vatikans zur riesigen Nische ausgebildet. An römischen Prachtwerken wie die Cancellaria, S. Lorenzo in Damaso, Palazzo Giraud-Torlonia, Palazzetto di Bramante, S. Pietro in Montorio, wie der Klosterhof bei S. Maria della Pac, wie der einfache Neubau des Chors von S. Maria del popolo bestaunt nun die Nachwelt Bramantes geniale Gestaltung seines hehren Bauideals. Bramante war ferner der glückliche Meister, der dem vatikanischen Palast seine Gestalt geben sollte; endlich wurde

Abb. 50 · Bramante · Palast der Cancellaria · Rom

er mit dem Entwurfe zur Peterskirche betraut, der gewaltigsten Aufgabe, die einem Architekten je zuteil wurde. Bramante begann den Bau am 18. April 1506 mit der Absicht ein griechisches, gleicharmiges Kreuz mit großer, mittlerer Kuppel zu errichten. Als einheitliche Gesamtkomposition kann sich kein Gebäude des Altertums an Größe und Majestät mit diesem messen; durch seine Umgänge mit Durchblicken verlieh ihm Bramante Phantasie und Zauber der christlichen Kathedralen. In den edlen Formen des großen Meisters organisiert, mußte ein Gotteshaus von einziger Schönheit entstehen. Der Einfluß von des Meisters Entwürfen für St. Peter war ein ungeheurer. Es dürfte schwer sein irgend ein späteres bedeutendes Motiv zu finden, das nicht in diesen Entwürfen vorkäme. Alle Meister des 16. Jahrhunderts lernten von ihm; selbst der alte Giuliano da San Gallo und Michelangelo in den Entwürfen zur Fassade von San Lorenzo zeigen sich davon berührt. Peruzzi, der jüngere Antonio da Sangallo, Sanmicheli und Sansovino waren Bramantes Zeichner, Raffael von ihm geradezu zum Nachfolger ausgebildet, war Lehrer Giulio Romanos. Diese Meister kannten alle Entwürfe Bramantes und bewahrten viele seiner Zeichnungen auf. Die Studien und Entwürfe wurden nun wiederum von jüngeren Architekten Italiens und bald auch von fremden kopiert; selbst Philibert de l'Orme und Lescot können mehr als mancher Toskaner zur Schule Bramantes gerechnet werden. Auch Palladio steht auf Bramantes Schultern. Das von Bramante in ‚Skt. Peter' ausgesprochene System ist es, das einen so ungeheuren Einfluß auf den Innenbau der Kirchen der ganzen katholischen Welt ausgeübt hat und als Kanon, obgleich nie mehr so edel, in tausend Variationen nachgeahmt wurde. Dieser fruchtbare Einfluß kommt daher, daß Bramantes Werke nicht nur das Resultat eines unvergleichlichen Schönheitssinnes waren sondern gleichzeitig der klar bewußte Ausdruck architektonischer Gesetze, sei es in der Verteilung der Massen, im Verhältnis der Stockwerke oder im Organismus der Gliederung.

Als Bramante den Bau der Peterskirche, des Vatikans und des Gerichtspalastes begonnen hatte, war er sich wohl bewußt, daß er diese Bauten nicht zu Ende führen konnte; er sah sich daher beizeiten nach einem würdigen Nachfolger um, den er in Raffael Sanzio (1483—1520) zu finden hoffte. Die kleine Kirche ‚S. Eligio degli Orefici' war Raffaels erster Bau, er ist die Wiedergabe einer der Nebenkuppeln in einem der Entwürfe Bramantes von Skt. Peter. Für den Bankier Agostino Chigi schuf Raffael die Villa Farnesina. Es ist unmöglich eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen uud Gemächern anmutiger in zwei Stockwerken zu disponieren als hier geschehen ist. Auch die köstliche Cappella Chigi in ‚Sta. Maria del popolo' geht auf Raffael zurück. Raffaels Entwürfen verdanken noch ihr Dasein in Florenz der Palazzo Pandolfini, in Rom der Palazzo Vidoni und — neben seinem Anteil an der Peterskirche sein Hauptwerk: — die Villa Madama, wo der Meister möglichst Weniges in möglichst großen Formen gibt und Einfachheit und Majestät in wundervoller Weise verbindet. Bauleitende Architekten an der Peterskirche waren außer Bramante und Raffael noch: Fra Giacondo, Peruzzi, Giuliano und Antonio da Sangallo, endlich, als letzter in der Reihe, der greise Michelangelo.

Michelangelo als Architekt

Unser Meister hat sich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämonisch gewaltige Formenbehandlung in der Skulptur und Malerei brachte die Bauherren darauf von ihm auch Rat, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erste solche Auftrag, 1516 durch Leo X., war eine Fassade für S. Lorenzo in Florenz. Der untere Teil der Fassade wäre, falls Michelangelos Entwurf Gestalt bekommen hätte, mit grandios zwischen Säulenstellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden, inbetreff des oberen läßt die Zeichnung Zweifel zu. Kolossale Statuen waren jedenfalls zum Fassadenschmuck vorgesehen. Ganz frei gestaltend treffen wir den Künstler in der berühmten Grabkapelle der Mediceer, sogen. Segrestia Nuova. Keinem

Abb. 51 · Michelangelo · Sagrestia Nuova · San Lorenzo zu Florenz

Künstler ist je freiere Hand gelassen worden, man kann kaum entscheiden, ob er die Kapelle für seine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Kapelle meißelte. Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Ton beides vormodelliert. Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschscher Sakristeien auf das geistvollste erweitert und erhöht darstellt, in den kubischen Verhältnissen und der allgemeinen Wirkung trotz schwerer Willkür in den Details von allergrößter Schönheit. Hier, wie überall, ist er der vorzugsweise im Großen rechnende Komponist; vom Detail verlangt er nichts wie eine scharfe, wirksame Bildung. Im anstoßenden Kloster erbaute Michelangelo die Bibliotheca Laurenziana (1523-1526). Die Vorhalle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem in ausschließlichem Hinblick auf den Gesamteindruck dem Sinn der Einzelformen fast Hohn gesprochen scheint. Das Gebäude der Laurenziana selbst ist wieder baulich einfach und würdig, und hier besaß Michelangelo in der Detailverzierung ersichtlich den feinsten Schönheitssinn im Kleinen, auf den er zugunsten der Monumentalwirkung im Großen sonst oft gern verzichtete. Des Meisters römische Tätigkeit ging zum Teil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden; ein Entwurf zu einem Palast für Julius III. an der Ripetta, fünf Pläne für die Nationalkirche der Florentiner in Rom ‚San Giovanni' gehören hierzu. Doch genügen die wenigen von ihm ausgeführten Bauten — sehr verschiedene Aufgaben, die er zu lösen hatte, — völlig um die Richtung und Größe seines Geistes darzutun. Am Palazzo Farnese ist von ihm das bewundernswürdige große Hauptgesims und das oberste Stockwerk des Hofes. Aus seinen letzten Lebensjahren stammt die Porta Pia, scheinbar reine Caprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen, gibt ein

Abb. 52 · Michelangelo · Bibliotheca Laurenziana zu Florenz

Abb. 53 · Sankt Petersplatz zu Rom · Peterskirche, Kolonnaden und Vatikan

nur von einem genialsten Künstler zu komponierendes Ganzes. Michelangelos Umbau der Diokletianstermen zur Kirche ‚S. Maria degli angeli' ist durch einen neuen Umbau des 17. Jahrhunderts nahezu unkenntlich geworden. Erhalten blieb in dem dazugehörigen Karthäuserkloster der einfache hundertsäulige Gartenhof. Auch Anordnung und Gestalt der kapitolinischen Bauten, wie sie sich heute noch präsentieren, rühren zum großen Teil von Michelangelo her. Umfassender als man vielfach annimmt, stellt sich, nach den letzten Forschungen, des greisen Michelangelo Tätigkeit an der Hauptkirche der Christenheit, der Peterskirche zu Rom. Er war der einzige dem Bramante wirklich kongeniale Nachfolger unter den Bauleitern dieses erhabenen Gotteshauses. Die architektonische Gestaltung und Dekoration im Inneren – lassen wir nur Bramante den entscheidend bedeutungsvollen Ruhm der Raumrhythmisierung — ist im wesentlichen sein Werk, das gesamte Aeußere des Kreuzschiffs und Chors bis in alle Details hinein, — wenn auch nicht alles von ihm selbst ausgeführt, — ist seine Schöpfung, vor allem die Kuppel sein ewiger Ruhm. Daran kann nicht Giacomo della Porta teilnehmen, der nach des Meisters Tode, gemäß dessen Plänen, die letzten Vollendungsarbeiten an der Kuppel ausführte und — sei es noch mit Einverständnis des sterbenden Altmeisters oder selbständig — die Kuppelform noch stärker ausbauchte und überhöhte, indem er unter Außerachtlassung des letzten Modells Michelangelos zu einem früheren Entwurfe desselben zurückkehrte. Die Kuppel Michelangelos ist an Höhe der von Bramante geplanten überlegen. Für Lage und Höhe des Zylinders hielt er zwar dessen Angaben fest. Statt aber wie Bramante das Hauptgewicht auf den offenen Säulengang mit krönenden Statuen zu legen, gab Michelangelo der eigentlichen Wölbung das Uebergewicht. Dadurch wurde der malerische Eindruck majestätischer Ruhe entschieden erhöht. Und so bietet seine Kuppel von außen die schönste und erhabenste Umrißlinie dar, welche die Baukunst jemals erreicht hat. Wie hat hier das Ideal der Baukunst der Renaissance, einheitliche,

harmonische Raumauffassung, im allergrößten Umfang Geltung gewonnen! wie sind Bauwerk und Natur, Riesenkuppel und umgebende Stadtanlage unter einem Gesichtspunkt aufgefaßt! An ähnliche Wirkungen einer ganzen Anzahl von Villen und Gartenanlagen der Renaissance, ja bis in die Barockzeit hinein, wäre hier passend zu erinnern, an die Einfassung ganzer, großer Aussichten ꝛc. Wie schaut z. B., mit fernsichtiger Terrasse die einzig herrlich gelegene Villa Imperiale bei Pesaro, die Landschaft gleichsam wie ein geborener König notwendig beherrschend in die Berge gegen Urbino! Wer jedoch einmal von der Höhe des Monte Pincio in Rom auf Michelangelos in der Ferne strahlende, gigantische Peterskuppel hinübergeschaut hat, wie sie sich das Meer von Bauten, das rings zu ihr aufgrüßt, ja die ganze weitere landschaftliche Umgebung untertänig gemacht hat, der wird von dem großen Blick der Hochrenaissance, von dem überragenden ihres gewaltigsten Meisters, Michelangelo, einen Eindruck erhalten haben, der auch durch die kolossalsten Dispositionen späterer Zeiten nicht überboten werden möchte.

Abb. 54 · Michelangelos Riesenkuppel auf dem Sankt Petersdom zu Rom

Plastik

Unter der unmittelbaren Einwirkung des von Sankt Franziskus ausgehenden Geistes, gefördert vor allem von der durch ihn hervorgerufenen Liebe zur Natur, ist die Kunst der Renaissance geboren worden. Ihr erster Apostel auf dem Gebiete der Bildhauerkunst war Nicola Pisano (ca. 1203—1280). Losgelöst von den kindischen und unbeholfenen plastischen Erzeugnissen seiner Zeitgenossen und deren noch schwächeren Vorgänger hat der Genius dieses Mannes den Sonnenflug zur einzig wahren Lehrerin und Meisterin der plastischen Kunst, zur Antike genommen, die ihrerseits kein anderes Ziel kannte, als die Natur mit möglichster Treue nachzuahmen und diesem Ziel mit unvergleichlicher Meisterschaft nahekam. Einsam auf lichter Höhe über einer weiten, dunkeln Ebene steht gleichsam Nicola Pisano, und sein großer Geist schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, herrliche Welt, deren Sprache keiner mehr versteht. Da bildet er, — denn der Funke ist zur Flamme der Sehnsucht aufgeschlagen, — ein neuer und anderer Dädalus, mit unermüdlichem Eifer sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf, und dem kühnen, begeisterten Fremdling folgen Zeus und Hera, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien und ziehen in die geheiligten Wohnsitze ein, die für den Erlöser, die Himmelsmutter und die Heiligen des Christentums bereitet sind. Nicolas Entlehnungen aus dem in Pisa befindlichen Vorrat antiker Denkmäler sind ihm schon oft nachgerechnet worden. Die thronende Madonna auf dem Relief der Anbetung der Könige der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa ist eine freie Kopie

Abb. 55 · Donatello · David · Nationalmuseum zu Florenz

der Phädra von der Vorderseite des antiken Hippolytossarkophags im Campo Santo, und die Prophetin Hannah auf der Darstellung im Tempel stammt ebendaher. Die Pferde der Könige sind nach jenen einer bacchischen Vase kopiert. Einem antiken Sarkophag ist die liegende Gestalt Mariens auf dem Relief der Geburt entnommen, eine antike, komische Maske hat Nicola einem Teufel des Jüngsten Gerichts vorgebunden, und der von dem Knaben geführte Hohepriester ist gar das Ebenbild eines trunkenen, von einem kleinen Satyr gestützten Dionysos. Trotz alledem war für Nicola die Beschäftigung mit der Antike nicht Endziel eines Strebens, sondern nur Vermittlerin zum Naturstudium. In seinen drei Hauptwerken, der Kanzel des Baptisteriums von Pisa, den Portalreliefs in Lucca und der Domkanzel von Siena hat er sich in langsamen Uebergängen von antiker Auffassung zu einer mehr naturalistischen, lebensvolleren durchgerungen. Was er begann, setzte sein Sohn Giovanni fort. Die naturalistische Auffassung, die bei Nicola erst in den Anfängen und zögernd sich bemerkbar macht, steigert sich bei Giovanni zu scharfer Charakteristik. Er erfüllt die Vorwürfe der heiligen Geschichte in den Reliefs der Kanzeln im Dome zu Pisa und in ‚San Andrea' zu Pistoja mit dem Feuer seines leidenschaftlichen Temperaments, und sein dramatisches Empfinden findet nur in der stürmischen Bewegung, worin er die

Abb. 56 · Verrocchio · David · Nationalmuseum zu Florenz

seine Seele bewegenden Gefühle ausdrückt, sein Genügen. Beide Pisani haben eine große Anzahl Schüler hinterlassen, von welchen aber höchstens ein Arnolfo di Cambio, ein Fra Guglielmo, ein Lorenzo Maitani etwas vom Geiste ihrer Lehrer geerbt hatten. Und so wäre die plastische Kunst in Italien bald nach Giovanni Pisanos Tode ihrem Ende entgegengegangen, wenn nicht in der Person des Andrea Pisano (ca. 1273—1349; Reliefs an der südlichen Tür des Baptisteriums und am Campanile zu Florenz) ein Künstler erstanden wäre, der, an die frühe Tätigkeit Giovanni Pisanos anknüpfend, in dem Maler Giotto sein eigentliches Vorbild fand und eine neue Phase der Plastik einleitete, in der das malerische Prinzip zur Herrschaft kam, und in welcher gleichzeitig die sinnig-anmutige Weise der in Siena heimischen Auffassung nachklingt. Die von ihm ausgehende Kunstströmung wird durch Orcagna und Ghiberti weitergeführt und endigt in den Schöpfungen des Luca della Robbia.

Von des Lorenzo Ghiberti (1378 bis 1455) zwei Türen am Florentiner Baptisterium gehören die Reliefs des Haupttors, das Michelangelo für würdig erklärte, die Pforte des Paradieses zu schmücken, wegen der lebendigen Natürlichkeit des Ausdrucks und Schönheit der Behandlung dieser auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst (Szenen aus dem alten Testament) zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. Die eminent malerische Auffassung der Reliefs bleibt der ganzen Renaissanceperiode treu und bedeutet wohl den wesentlichsten Unterschied zwischen Renaissanceplastik und antiker Skulptur. Ghibertis Bronzestatuen: Johannes, Matthäus, Stephanus, an ‚Or San Michele' besitzen hohe formale Schönheit. Kein Künstler des 15. Jahrhunderts war im Kreise maßvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut Innigkeit des Ausdrucks, Schönheit der Linie und plastische Ruhe zu verknüpfen wie Luca della Robbia (1400—1482). Von des Meisters Fries singender und tanzender Kinder in der Domopera kann man wirklich reden wie von Musik, deren Rhythmus und Wohlklang Gestalt angenommen haben und in Marmor gebannt worden sind. In vielen hunderten Stücken sind die liebreizenden, empfindungsvollen und formschönen, oft zartgefärbten Tonreliefs der della Robbia, Madonnen, Engel, Heilige in Blumen- und Fruchtgewinden auf uns gekommen, jene von Luca, jene seines Neffen Andrea, jene von dessen Sohn Giovanni, des letzten tüchtigen Gliedes der bedeutenden Künstlerfamilie.

Abb. 57 · Michelangelo · David · Akademie zu Florenz

Der Naturalismus eines Giovanni Pisano gelangt rücksichtslos und mit voller Schärfe in der Kunst des Donato di Betto Bardi (1386—1466), genannt Donatello, eines unerschrockenen Pfadfinders, der mehr als ein anderer der Plastik des Quattrocento sein Gepräge verleiht, zur höchsten Steige-

Abb. 58 · Donatello · Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua

rung. Auch er unterzieht sich eines strengen Studiums der Antike und viele seiner Werke sind bezeichnend für diese Richtung. (‚Skt. Georg' in Or S. Michele; Bronzedavid im Museo Nazionale; Kinderfries in der Domopera zu Florenz. Standbild des Gattamelata in Padua; Marmortabernakel der Verkündigung in Sta. Croce zu Florenz; Grabmal Johannes XXIII. im Baptisterium.) Oft aber auch scheint ihm der harmonische Fluß des antiken Ideals eine Fessel, die er sprengt, um den ungebändigten Ausdruck des Lebens und der Leidenschaft in schärfster Formbezeichnung zur Herrschaft zu bringen. (Statuen und Büsten des Habakuk und Zuccone am Campanile, des Poggio Bracciolini [Dom], des Niccolo da Uzzano [Museo Nazionale], Johannes des Täufers [ebenda] und der Büßerin Maria Magdalena [Baptisterium], Reliefs der Bronzekanzeln von ‚San Lorenzo', alles zu Florenz.) Im Widerwillen gegen alles, was bloß herkömmlich erscheinen könnte, verschmäht Donatello hier den weichen Fluß der Linien, den milden Hauch der Schönheit und zeigt selbst häßliche Formen mit schneidender Herbigkeit und mit maßloser Leidenschaft. Aber seine Kühnheit wirkt durch die energische Wahrheit des Ausdrucks so ergreifend, kommt so sehr dem schöpferischen Drange der Zeit entgegen, daß sie den milderen Geist des Ghiberti sowie der Robbia bald völlig in den Schatten stellt und die Plastik der Zukunft gebieterisch an *seine* Fersen heftet. In den von ihm gefurchten Bahnen arbeiteten dann eine große Anzahl fähiger Bildhauer im Verlauf des Quattrocento: Michelozzo,

Abb. 59 · Verrocchio · Reiterstandbild des Colleoni zu Venedig

Agostino d' Antonio di Duccio, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, Bernardo und Antonio Rosselino, Matteo Civitale, diese vorwiegend in Stein. Meister des Bronzegusses waren Antonio und Piero Pollaiuolo. Außerhalb Florenz war Jacopo della Quercia in Siena führend. In Modena stellten Guido Mazzoni und Antonio Begarelli farbige Tongruppen her. Am Schlusse der Frührenaissance erstand zu Florenz ein Meister, Andrea Verrocchio (1435—1488), der in seinen Hauptwerken (Reiterstandbild des Colleoni zu Venedig, ferner in Florenz: David, Museo Nazionale, Grabdenkmal des Piero und Giovanni Medici in ‚S. Lorenzo'; Knabe mit wasserspeiendem Delphin im Hofe des Palazzo Vecchio, Gruppe des Christus mit Thomas an Or San Michele), womöglich, das Wirklichkeitsideal des Donatello noch mehr verinnerlichte und präzisierte. Die tiefere Beseelung, das Herausarbeiten und exakte Modellieren der Form aus der inneren Empfindung und Stimmung heraus dürften überhaupt den Hauptvorzug des Künstlers bilden.

Die Natur noch größer zu schauen, die Formen noch mächtiger und doch einfacher wiederzugeben, das wurden leitende Gesichtspunkte für die Ausgestaltung der Plastik im Cinquecento, in der Hochrenaissance. Und so erhob man die durch erneutes und vertieftes Studium der Antike geläuterte Naturauffassung zu einem Idealismus, der in den besten Werken dieser Epoche ganz rein und groß erscheint, weil er ab-

sichtslos ein Höchstes in vollendeten Formen ausprägt. Vor allem wird das plastische Werk nun nicht mehr als dekorativer Teil der Architektur sondern für sich selbständig, für sich vollgültig hingestellt. Damit wächst auch der Maßstab, und je mehr diese ganze Zeit auf das Bedeutende und Erhabene hinzielt, desto allgemeiner sucht sie es auch in überlebensgroßen Formen zu erreichen. Nicht selten wachsen die äußeren Dimensionen bis zum Kolossalen.

Solche Bahnen zum Gipfel der Hochrenaissance, wie sie für die Malerei zuvorderst Leonardo da Vinci wies, machte auf den Gefilden der Skulptur als erster Andrea Sansovino (1460–1529) urbar, mit weitem Blick und geschickter Hand begabt. (Werke: ‚Taufe Christi' am Baptisterium zu Florenz; Grabdenkmäler der Kardinäle Basso und Sforza Visconti in ‚S. Maria del populo' zu Rom; ‚die h. Anna selbdritt' in ‚S. Agostino' ebenda; Arbeiten an der Casa Santa in Loreto.) Andreas' neuen Stil verbreitete vor allen sein fähigster Schüler Jacopo Tatti Sansovino durch Arbeiten in Padua, Parma, Rom und besonders zu Venedig, wo er vierzig Jahre lang eine umfassende Wirksamkeit entfaltete (Arbeiten an der Loggia des Markusturmes, Reliefs an der Sakristeitüre von San Marco, Terracottamadonna in der Loggetta und Giovannino über dem Taufbecken in S. Maria dei Frari zu Venedig) und neben Tizian gleichsam als Künstlerfürst herrschte.

Abb. 60 · Michelangelo · Giovannino (Johannesknabe) · Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Michelangelo als bedeutendster Vertreter der Renaissance-Skulptur

Gewaltig und unvergleichlich tritt schließlich Michelangelo Buonarroti in das Gebiet der Bildhauerkunst ein. Alle anderen Meister seiner Zeit weit hinter sich lassend, bringt er das plastische Ideal seiner Zeit zur höchsten Vollendung. In seinem langen Leben umfaßt er alle Phasen von den Ausgängen der naturalistischen Kunst des XV. Jahrhunderts, durch die Stufen der höchsten Entwickelung bis in die ersten Regungen des Verfalls und des Manierismus. Man hat gesagt: Michelangelo ist das Schicksal der modernen Kunst geworden; aber man sollte nicht vergessen hinzuzufügen, daß eine geschichtliche Notwendigkeit unaufhaltsam in das Schicksal hineintrieb, und daß es sich zunächst in seinem Geiste vollzog, weil er von allen der größte war. Michelangelo war auch als Bildhauer Idealist in des Wortes ureigenster Bedeutung. In seinen frühesten Werken strebt er nach einer vollendeten Schönheit, wie sie in den Schöpfungen der antiken Plastik sich ausspricht. (Madonnenreliefs, (Florenz), Apollostatuette, Figuren am Piccolominialtar im Dom zu Siena und am Grabmal des hl. Dominikus in S. Domenico zu Bologna, Giovannino (Berlin), schlafender Amor, Ado-

nis, Cupido, Eros, Bacchus, Pieta in ‚Sankt Peter' und Madonna von Brügge). Dann sucht er für sich nach einem allgemein gültigen Ausdruck und wendet sich vollständig von der während des Quattrocento im Vordergrund stehenden Auffassung des individuellen Lebens ab. Er hat kaum jemals ein Porträt gezeichnet oder gemeißelt, weil die zufälligen Züge des Individuums ihm zu weit außerhalb der Linie eines absolut Schönen liegen. Der Nachdruck ruht überhaupt bei seinen Gestalten weniger auf der Bildung des Kopfes als in der Bewegung und Form des ganzen Körpers (Zentaurenkampf). Darin steht er wieder der Antike nahe, mit der zu wetteifern sein höchster Ruhm war. Gewiß war seit den Zeiten des klassischen Altertums kein Künstler erstanden von so eminent plastischer Anlage wie er. Wie bedeutende Werke er auch in der Architektur und Malerei schuf, dennoch war und blieb die Skulptur seine Lieblingskunst. Selbst die reinsten und größten unter seinen gemalten Gestalten, die Sibyllen und Propheten der sixtinischen Kapelle sind plastische Gedanken, und zwar von den höchsten, deren die Renaissance fähig war. Um der menschlichen Gestalt völlig Herr zu werden, gab der junge Michelangelo sich lange Jahre hindurch einem Studium hin, wie es so erschöpfend kein zweiter Meister betrieben hat. Für ihn zuerst seit den Zeiten der Alten war menschliche Gestalt in voller Herrlichkeit wieder um ihrer selbstwillen da; sie in allen erdenklichen Stellungen und Verkürzungen zur Geltung zu bringen, sie so groß und frei in der breitesten Formbehandlung vorzuführen wie die Alten, das war recht eigentlich das Ziel seines Strebens. Um in solchem Glück zu schwelgen, stellte er sich stets neue Probleme, suchte stets neue Schwierigkeiten auf, schaltete er zuletzt in kühner Willkür mit den Bedingungen des menschlichen Organismus.

Was konnte solchem titanischen Ringen der Stoffkreis seiner Zeit bieten? Die christliche Geschichte und ihr tragischer Inhalt schienen zunächst am wenigsten geeignet sich einer Kunst zu fügen, deren Zielpunkt die Verherrlichung des menschlichen Körpers in seiner reinen Schönheit war. Die antike Mythologie war abgestorben, und wenn auch bisweilen eine mythologische Aufgabe sich darbot, so war die Gelegenheit zu selten und der Gegenstand bei aller Begeisterung für das Altertum doch dem modernen subjektiven Bewußtsein zu fern gerückt. Es blieb also nichts übrig als das Reich der Allegorie, an und für sich eine bedenkliche Gattung, deren schwankende Gestalten indeß sich den subjektiven Gedanken des Meisters am ehesten anpaßten. (Juliusdenkmal, Medicigrabmäler.) Hiermit kam allerdings fast schrankenlose Willkür zur Herrschaft. Zum ersten Male tritt durch Michelangelo die rücksichtslose Subjektivität gebietend in die Kunstwelt; sie erkennt keine objektiven Gestalten in ihrem absoluten Rechte an; sie fühlt sich über Tradition erhaben; sie vergräbt sich in ihre innersten Inspirationen und ringt mit Anstrengung danach, ihnen zur großartigsten Erscheinung zu verhelfen. Das gesamte Schaffen Michelangelos ist ein unablässiger Kampf erhabenster Ideen, die aus der wunderbaren Tiefe seines Seelenlebens zutage streben, und deren Erscheinung daher alle Spuren dieser gewaltigen, inneren Erschütterung an der Stirn trägt. Vor diesen Werken gibt es kein ruhiges Genießen; sie reißen uns unwiderstehlich in ihr leidenschaftliches Leben hinein und machen uns, wir mögen wollen oder nicht, zu Genossen ihres tragischen Geschicks. Das ist der Eindruck, den schon die Zeitgenossen empfanden, wenn sie von dem terribile, dem Furchtbaren der Werke des Meisters sprachen. Um der Gewalt jener tiefen und im letzten Grunde kaum bestimmbaren Ideen den angemessenen Ausdruck zu verschaffen, läßt Michelangelo die menschliche Gestalt seine souveräne Willkür empfinden. (‚David' in der Akademie, Florenz, ‚Moses' in ‚S. Pietro in Vincoli' zu Rom). Der Grundgedanke der ganzen Bewegung, mühsam geboren aus inneren Konflikten, erlangt so ausschließliche Geltung, daß die Gesetze des körperlichen Organismus sich ihm beugen müssen. Die Herrschaft des Motivs über die Form wird zur künstlerischen Tat. Ob eine Bewegung anmutig, abgerundet sei, das gilt dem Meister nun gleich, wenn sie nur das ergreifend ausdrückt, was seiner Seele vorschwebt. Seinen Absichten zu gefallen modelt er nach Belieben die menschliche Gestalt, bildet gewisse Teile übertrieben mächtig ins Kolossale,

steigert die Kraft der Muskeln, deutet dagegen andere Körperteile nur an, so daß er dem menschlichen Körper scheinbar neue Gesetze vorschreibt. Auf diesem Weg gelangt Michelangelo, obwohl keiner wie er den höchsten Begriff von der Schönheit der menschlichen Gestalt besaß (‚sterbender Sklave' im Louvre), zu einer Auffassung der Form, die nicht selten der Schönheit gleichsam geflissentlich aus dem Wege geht und lieber herb und abstoßend als weich und anziehend sein will, (Gruppen der Pieta im Dom zu Florenz und Palazzo Rondanini zu Rom), die manchen seiner Gestalten nicht nur ein ‚erhöhtes Menschliches' sondern ein ‚gedämpftes Ungeheueres' gibt. (Moses.) In Wahrheit sind die Gedanken Michelangelos so stolzer Art, daß sie sich nicht durch Anmut und Liebreiz der Formen den Sinnen einschmeicheln mögen. Sie hüllen sich spröde ein, als schämten sie sich durch das Medium der Sinnlichkeit auf den Geist wirken zu müssen; aber wenn auch oft schroff und unschön, nie sind seine Gedanken kleinlich oder gewöhnlich. In kühnen Formen, die mit großen Linien gezeichnet und in unübertrefflich breiter und freier Behandlung durchgeführt sind, stellt er eine höhere Art von Wesen dar, in deren Gegenwart alles Niedrige von uns abfällt und unser Gefühl dieselbe Läuterung erfährt wie in der echten Tragödie. Und was schließlich immer von neuem uns sympathisch hinzieht, selbst zu jenen unter seinen Gestalten, die uns zuerst abzustoßen schienen, das ist: sie sind dem Besten in uns, dem Streben nach allem Hohem, Idealem innig wahlverwandt. Wir *ahnen* noch mehr in ihnen als wir in ihnen *schauen*. Und darin beruht das Geheimnisvolle der modernen Subjektivität. Insofern nimmt denn auch Michelangelo das auf Giovanni Pisanos Realismus fußende Streben Donatellos wieder auf höherer Stufe auf. Jener verschmähte die Schönheit, um der Fülle bewegten äußeren Lebens nachzugehen, dieser verachtet sie, weil sie der Entfaltung des innerlichsten Gedankenlebens im Wege steht.

Die tiefsinnigsten Gedankenallegorien, die jemals Stein werden sollten, waren in Michelangelos Juliusdenkmal und in den Medicigrabmälern geplant. Vierzig Jahre lang arbeiteten die Gedanken Michelangelos an dem monumentalen Grabmal für den gewaltigen Rovere-Papst. Die Geschichte dieses Grabmals nannte er selbst die Tragödie seines Lebens. Vier veränderte Entwürfe desselben fallen in die Jahre 1505, 1513, 1516, 1532. Endlich gelangte es 1545, nicht einmal ein schwacher Schatten dessen, was Michelangelo ursprünglich geplant hatte, zu ‚S. Pietro in Vincoli' zur Aufstellung. Was aber das Denkmal nach den genialen ersten Plänen des Meisters hätte werden sollen, darüber machen Vasari und Condivi einige Andeutungen: ‚Das Grabmal sollte vier Fassaden haben, zwei Seitenfassaden, 18 Ellen lang, und zwei Vorderfassaden, 12 Ellen lang, so daß das Ganze ein Rechteck im Verhältnis von 1 zu $1\frac{1}{2}$ bildete. Außen ringsherum waren Nischen, in welche Statuen gesetzt werden sollten, voneinander geschieden durch Hermen, und an jeder Herme war in seltsamer und bizarrer Stellung ein nackter Gefangener gefesselt, der mit den Füßen auf dem Vorsprung eines Postaments stand, Diese Gefangenen waren alle die Provinzen, die von diesem Papst unterjocht und der apostolischen Kirche gehorsam gemacht worden waren, und andere gleichfalls gefesselte Statuen stellten Talente, Wissenschaften, Künste dar, die mit dem Ableben Julius II. gleichfalls Gefangene des Todes geworden seien, da sie niemals wieder einen finden dürften, von dem sie so begünstigt und genährt wurden wie von diesem Papste. Über diesen Figuren lief ein Gesims hin, das den ganzen Bau rings umschloß, auf dessen Plattform vier große Statuen sich befanden, Moses, Paulus, die vita activa und die vita contemplativa (Personifikationen des tätigen und des betrachtenden Lebens). Oberhalb des Gesimses stieg der Bau empor, stufenweise sich verjüngend mit einem Fries von Bronzedarstellungen und anderen Figuren und Putten und Ornamenten ringsum, und oben krönten das Ganze zwei Figuren, die Personifikation der Erde, weinend, da sie solchen herrlichen Papst verlor, und jene des Himmels, freudig bewegt, da sie ihn aufnehmen durfte. Im Inneren des Grabmals war ein kleiner Raum nach Art eines Tempels gebildet; in dessen Mitte befand sich ein Marmorsarkophag, worin der Leichnam des Papstes beigesetzt werden sollte. Das ganze Werk

sollte mehr als 40, zum Teil überlebensgroße Marmorstatuen enthalten, ohne die anderen Darstellungen in Bronze, ohne die Putten, Ornamente, alle die ausgemeißelten Gesimse und die anderen Architekturglieder.' — Welcher Art wäre nun die allegorische Deutung dieser ‚Symphonie in Marmor'? Justi sieht hier eine Verherrlichung im Sinne heidnischer Imperatoren-Apotheose, Brockhaus eine plastische Illustration des Textes der kirchlichen Totenmesse. Ich glaube: an Beides dachte der geniale Schöpfer. Von antiken und christlichen Ideen sollte das hehre Kunstwerk durchdrungen werden. In solchem Sinne wäre das Monument die denkbar sublimste Krönung des Grabmalideals der Renaissanceskulptur geworden. Leider sind nur zwei für das großartige Denkmal bestimmte Statuen von Michelangelos Hand völlig vollendet worden: der Moses zu San Pietro in Vincoli in Rom und der ‚sterbende Sklave' im Louvre zu Paris. Hermann Grimm nennt den Moses die ‚Krone der modernen Skulptur,' nicht allein dem Gedanken nach, sondern auch in Anbetracht der Arbeit, die von unvergleichlicher Durchführung sich zu einer Feinheit steigert, die kaum weiter getrieben werden könnte. Was meißelte Michelangelo in diese Gestalt hinein? sich selbst und Julius II. Beide scheinen sie drin zu stecken. Eine Hoheit erfüllt sie, ein Selbstbewußtsein, ein Gefühl, als ständen diesem Manne die Donner des Himmels zu Gebote, doch er bezwänge sich, ehe er sie entfesselte, erwartend ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten. Er sitzt da, als wollte er eben aufspringen, das Haupt stolz aus den Schultern in die Höhe gereckt, mit der Hand, unter deren Arme die Gesetzestafeln ruhen, in den Bart greifend, der in schweren Strömen auf die Brust sinkt, mit weit atmenden Nüstern und mit einem Munde, auf dessen Lippen die Worte zu zittern scheinen. — Den ‚sterbenden Sklaven', welchen Grimm ‚das erhabenste Stück Bildhauerarbeit, das er kennt' nennt, Blanc: ‚das Meisterwerk Michelangelos als Bildhauer', sieht Justi ‚in das eigene Helldunkel zwischen Leben, Schlaf und Tod getaucht', jenseits des Streites, versinkend im erlöschenden Bewußtsein, ein Akkord des Friedens, eine Gestalt in ihrer musikalischen Wirkung so klar und voll, bei der es galt den reinsten Ton der Ruhe, die tiefe absolute Ruhe in einen aufrecht stehenden Körper zu verlegen; als hätte den Ärmsten eben der Tod in der milden Form seines Bruders Schlaf erlösend überrascht und die Kunst in dem kurzen Augenblick vor dem Zusammensinken festgehalten. In den

Abb. 61 · Michelangelo · Moses (Detail des Juliusgrabdenkmals) · San Pietro in Vincoli zu Rom

Abb. 62 · Michelangelo · Sterbender Sklave · Louvre, Paris

Formen sind Zartheit der Jugend und heroische Kraft eigentümlich verschmolzen. Während die elastische Muskulatur dieses Körpers, die durchsichtig hervortretenden Gelenke, die straffgezogenen Sehnen lebensvolle Natur atmen, liegt in dem nach griechischen Mustern geformten Antlitz ein geheimnisvolles Etwas, als habe sich ein zarter Schleier über die Züge gesenkt, der die Unbeweglichkeit des Todes ausdrücken solle. — Gleichfalls im Louvre befindet sich der ‚gefesselte Sklave', obwohl nicht einmal fertiggestellt, doch von stärkster Wirkung, eine Figur, in der ‚ein gewaltiges, aber fruchtloses Ringen nach Leben und Freiheit' dargestellt ist. ‚So groß die Gewalt auch ist, die er anwendet und so leidenschaftlich die Anstrengung, so wenig Erfolg wird sie haben. Das spricht das Gesicht aus, in dessen Zügen sich stumme Verzweiflung wiederspiegelt.' (Springer.) Diese wenigen Proben von überragender Qualität und erschütternder Schöpferkraft beweisen, welch einzigartiges, unvergleichliches Kunstwerk von Mit- und Nachwelt anzustaunen gewesen wäre, wenn Michelangelos ursprüngliche geistvolle gigantische Entwürfe zum Juliusdenkmal tatsächlich plastische Gestalt angenommen hätten.

Die Medicigrabdenkmäler sind ebenfalls nicht in ihren ursprünglichen, noch bedeutsamer gedachten Entwürfen zur Ausführung gekommen.

Zeichnungen sind vorhanden, welche die Grabmäler als Freibau aufgefaßt zeigen, solche die einen kastenartigen Aufbau, solche, die einen triumphbogenartigen, und solche die beide Ideen vereinigt aufweisen. Dann folgten Pläne für Wandgrabmäler, zunächst solche mit zwei Sarkophagen, endlich solche mit einem Sarkophag. Für die Medicipäpste wurden besondere Grabmäler entworfen: als Rundbau, als einfacheres Wandgrabmal, als große Wandgrabarchitektur. Von Entwürfen, welche für die Grabmäler bestimmte Details vorbereiten, sind vorhanden solche von den Capitani, Sarkophagfiguren, einer Madonna, — diese wurden auch ausgeführt — ferner solche von den Heiligen Kosmas und Damianus, Flußgöttern, stehenden Nischenstatuen, Himmel und Erde, Klageweibern, Putten, bekrönenden Hermen, Trophäen, nackten Gestalten, Reliefs, grotesken Köpfen und architektonischen Details. Und was wurde von allem Geplanten plastische Wirklichkeit? Zwei einfache Wandgrabmäler für Lorenzo und Giuliano de'Medici in der Sagrestia Nuova von ‚San Lorenzo' zu Florenz. Die Anordnung der beiden Grabmonumente ist die gleiche. Auf dem Deckel des Sarkophags ruhen zwei allegorische Gestalten: ‚Abend' und ‚Morgen', bzw. ‚Tag' und ‚Nacht'. Darüber befindet sich in

der mittleren Nische einer Wandarchitektur die Statue des Beigesetzten: Lorenzos bzw. Giulianos. Was für machtvolle, überragende Kunstwerke trotz aller Vereinfachung noch zustande gekommen sind, was sie geistig und seelisch Tiefes, ja Unergründliches enthalten, mag der Umstand beleuchten, daß der künstlerische Geist der Jahrhunderte sich unablässig mit ihnen beschäftigt, für sie begeistert hat, nicht müde wurde ihr Innerstes zu enträtseln. Stellen wir Stichproben dessen, was bedeutende Forscher hier aus dem Marmor, zunächst aus den Einzelstatuen, dann aus den ganzen Werken entziffern zu können glaubten, nebeneinander. Lorenzo Medici: ‚Mit dem Finger an der Lippe Schweigen gebietend erscheint er die Personifikation eines alles absolvierenden Denkens. In der Nacht des Zweifels und der Verwirrung erwartet er das Kommen des Tages. Wer wissen will, worüber er nachdenkt, der befrage Michelangelos Leben selbst.' (Charles H. Perkins.) — Giuliano Medici: ‚Der Inbegriff höchster Elastizität und Lebendigkeit. In der harmonischen Verbindung von Schönheit und Stärke ein wunderbares Sinnbild überlegener Ruhe. Das Bild eines Herrschers, der sich selbst beherrscht, der das Symbol seiner fürstlichen Macht nur darum so lässig ruhend im Schoße zu halten scheint, weil seine heldenhafte Jugend noch niemals eine Niederlage erlitten hat.' (Steinmann.) Der Abend: ‚ein reifer Mann, dem nichts vom Leben unbekannt blieb, in dessen Fleisch die Leidenschaften nachzittern: die Melancholie des Abends.' (Guillaume.) Der Morgen: ‚diese Gestalt ist die schönste von allen, zugleich die am weitesten vollendete. Sie liegt sanft auf dem Rücken hingestreckt. Nicht ruhend aber, sondern als wälzte sie sich vom Schlafe noch befangen uns zu. Das uns völlig zugewandte Antlitz neigt sich leise zurück mit dem Ausdruck tiefer Schwermut. Es wäre vergebliche Mühe die Schönheit des Körpers beschreiben zu wollen. Im Kampfe gegen eine unendliche Müdigkeit des Körpers und der Seele erblicken wir sie. Schon hat sie den Arm aufgestemmt sich halb emporgehoben, den Fuß angesetzt um aufzutreten und sinkt wieder zurück. Eine ganze Symphonie von Beethoven liegt in dieser Statue.' (Grimm.) Der Tag: ‚ein Riese, der erfrischt, majestätisch, sein Haupt aus dem Schlafe zu erneutem Dasein erhebt, die Haltung groß und ungezwungen.' (Harford.) Die Nacht: ‚das majestätisch Trauervolle wie in unendlichem Gram Verlorene überwältigt den Beschauer unwiderstehlich.' (Lübke.)

Abb. 63 · Michelangelo · Grabmal des Lorenzo dei Medici · Neue Sakristei in San Lorenzo zu Florenz

Dem Grabmal Giulianos gab Michelangelo selbst folgendes Geleitswort

Abb. 64 · Michelangelo · Grabmal des Giuliano dei Medici · Neue Sakristei in San Lorenzo zu Florenz

mit: ‚Tag und Nacht haben in ihrem schnellen Lauf des Giuliano Leben zu Ende geführt. Giuliano rächt sich, indem er unseren (d. i. der Nacht und des Tages) und damit auch der Erde Augen das Licht raubt. Wenn Giuliano tot solches vermag, was hätte er lebend aus uns gemacht?' Dieser schwierige Kommentar erleichtert nicht des Rätsels Lösung. Wie viele und geistvolle Deutungen wurden doch versucht, um dem Sinne und dem Geiste der Denkmäler der Medicikapelle nahe zu kommen. Man erklärte sie aus den politischen Verhältnissen, aus einem Gedichtentwurf des Meisters, aus platonischen Vorstellungen, aus des Künstlers persönlichem Leiden, aus der tragischen Auffassung des menschlichen Geschicks, aus einem Karnevalsliede, aus der Antike, aus der kirchlichen Liturgie, dem ambrosianischen Lobgesang. Was dürfte nun bei richtiger Einschätzung aller dieser Meinungen der tatsächliche Extrakt des geistigen und seelischen Gehaltes sein, den Michelangelo in den Medicigrabdenkmälern dem Marmor anvertraut hat?, So enthüllt sich das Geheimnis der Medicikapelle: ihr Mythos ist die Erzählung von der Klage, die die Tageszeiten und die Erde um den verstorbenen Helden anstimmen, indes der Himmel ihn frohlockend aufnimmt. Der tiefere Sinn ist: die Tragik alles in Raum und Zeit entstehenden und vergehenden Lebens, und das persönliche Moment: der in Stein erstarrte bildnerische Schmerzensschrei einer in Leiden sich verzehrenden großen Künstlerseele.' (Thode.)

Malerei

Der heilige Franziskus hat den geheimen und noch verborgenen Drang seiner Zeit zur Natur der Menschheit zum Bewußtsein gebracht. Indem er die christlichen Künstler immer wieder auf Gott in der Natur, auf die Natur selbst, auf das Natürliche und rein menschlich Rührende in des Menschensohnes Christus irdischem Lebenswandel hinwies, hat er der Kunst, vorab der Malerei, die einzig wahre Lehrerin gewiesen. Nicht Florenz sondern Siena liegt Assisi am nächsten. Die weiche empfindsame Art der Sienesen war besonders geeignet von dem Liebesglühen des Seraphs von Assisi Feuer zu fangen. Wer brachte zuerst dem starren, leblosen Bilde byzantinischer Tradition Seele und Empfindung bei? Guido da Siena. Seine große Madonna vom Jahre 1221, die für ‚San Domenico' in Siena gemalt wurde und jetzt im Rathaus daselbst steht, gilt als Beweis. Zumal der vom Meister neugeschaffene seelische Kontakt zwischen Mutter und

Kind verschob den Inhalt der Darstellung wesentlich vom hieratischen zum Menschlich-Natürlichen. Was Guido begann, vervollkommnete Duccio di Buoninsegna (‚Madonna' in der Domopera zu Siena), entwickelten die Lorenzetti, Martini, Barna und Andere weiter, bis im Quattrocento eintretende Verflachung dieser Malerschule ein vorzeitiges Ende bereitete. Vielleicht unabhängig von Siena, leitete in Florenz Cimabue († ca. 1302), ebenfalls vom Franziskanergeist entfacht, zur neuen Zeit hinüber. (Hauptwerke: Madonnen in Florenz und Fresken in der Unterkirche zu Assisi.) Wenn nun auch ein Guido und ein Cimabue, von neuem Geist beseelt, ersichtlich eine neue Epoche in der Malerei vorbereiteten, so waren sie doch noch keineswegs aller konventionellen, byzantinischen Fesseln ledig; die Befreiung von solchem Zwang in einer kühnen, leidenschaftlichen Hinwendung zur Natur gelingt erst dem Genius eines Giotto (ca. 1267-1337). Aus freiester Anschauung der Natur heraus, mit erstaunlicher Sicherheit in Ausdruck und Bewegung werden die Normen des Formalen erfaßt, wenn sich auch auf die Wiedergabe des Wesentlichen beschränkt, auf Details nicht eingegangen wird. (Fresken aus dem Leben des hl. Franziskus in ‚S. Francesco' zu Assisi, aus dem Leben Jesu und Mariä in der Arenakapelle zu Padua.) Giottos neuen Stil verbreiteten während des Trecento seine Jünger, die Gaddi, Daddi, Giottino, Orcagna, Spinello Aretino und Andere, ohne genug befähigt zu sein die von Giotto neugewonnenen Gesichtspunkte zu erweitern. Noch hatte trotz aller jugendlichen Begeisterung und dramatischen Ausdruckskraft die das 14. Jahrhundert ausfüllende Kunst Giottos nicht über das Typische der Formenbildung hinauszukommen vermocht, wenn sie auch alle Grundmotive des Stils geschaffen und entwickelt hatte. Da tritt um 1400 — der Malername Masaccio ist das Stichwort — der neue große Fortschritte bringende Wendepunkt ein. Das allgemein Andeutende muß dem besonderen Verwirklichenden weichen. Ein eingehendes das Größte wie das Kleinste umfassendes Studium der Natur kommt auf. Nun galt es die Erscheinung des Menschen nach seiner organischen Bedingtheit in den Proportionen, der Bewegung, in dem Ausdrucksvermögen zu erfassen. Es handelte sich darum das allgemein Gesetzmäßige durch das genaue Studium des Individuellen kennen zu lernen, durch Erforschung der Gesetze des Sehens, der Linear- und Luftperspektive das Verhältnis der Figuren im Raume zu bestimmen und technische Meisterschaft in allem zu erringen. Und so kommt in den Werkstätten dem Schüler zugute, was der Meister fand; dabei gibt keiner seine

Abb. 65 · Giotto · Sankt Franziskus, vom Vater verstoßen, verzichtet auf alle Güter dieser Welt · Fresko in der Oberkirche von San Francesco zu Assisi

Eigenart auf. Für den mühsamen Weg zur Erlangung einer deutlichen und gesetzmäßigen künstlerischen Sprache bot sich neben der Natur nun auch die Antike wieder als hilfreiche Führerin an. Vermag nun auch das kundige Auge in den Werken fast aller Quattrocento-Maler, wenn auch weniger als bei der Architektur und der Plastik, etwas vom Einfluß der Antike zu spüren, so hat es doch eigentlich nur einen Maler gegeben, dessen leidenschaftliche Bewunderung der Antike beherrschend seinen Schöpfungen den antiken Stempel aufprägte: den Paduaner Andrea Mantegna (1430 bis 1506) (Fresken aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus in der Kirche der Eremitani zu Padua. Triumph des Cäsar. [Hamptonourt.] Triumph des Scipio. [London.] Gonzaga-Fresken im Castello zu Mantua.); bei allen anderen Malern tritt als das den Eindruck Bestimmende zweifellos das Studium der Natur hervor. Zwar setzt die Fülle künstlerischer Erscheinungen, die Mannigfaltigkeit künstlerischer Richtungen während des Quattrocento in Staunen. Gewaltsam und unwiderstehlich scheint eine lange zurückgehaltene Schaffens- und Gestaltungskraft sich aus dem Inneren nach außen Bahn zu brechen — in gleicher Weise in Hunderten künstlerisch Hochbegabter vorwärts drängend, als gälte es mit dem Pinsel sich der Welt zu bemächtigen. Florenz war führend. Unter den bedeutendsten Künstlern lassen sich folgende Gruppen bilden: a) die Übergangsmeister: Lorenzo Monaca, Masolino, Fra Angelico; b) die theoretisierenden: Masaccio, Castagno, Baldovinetti, die Pollaiuoli, Uccello, Verrocchio; c) die erfinderisch gestaltenden: Botticelli, Fra Filippi; d) die zusammenfassenden: Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo.

Abb. 66 · Masaccio · Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies · Fresko in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine zu Florenz

Von den Übergangsmeistern, die von der allgemein andeutenden Art des Trecento zu der detaillierenden und individualisierenden des Quattrocento übergehen: Lorenzo Monaco (‚Krönung Mariä und Madonnen in den Uffizien); Masolino (Fresken aus dem Leben Mariä, der Heiligen Stephanus, Laurentius und Johannes des Täufers in der Kollegiata und dem Baptisterium zu Castiglione d'Olona); Fra Giovanni Angelico da Fiesole (Madonnen, Krönungen Mariä, Gerichtsbilder in Museen zu Florenz, Berlin, Paris; Fresken in ‚S. Marco' zu Florenz und in der Cappella di Niccolo V. des Vatikans) ist besonders letzterer in der feinen Nuancierung des Empfindungsausdrucks in den Köpfen ein großer Neuerer. Mit beiden Füßen in der neuen Zeit eines nach den notwendigen Gesetzen forschenden und alles entsprechend naturwahr verkörpern wollenden, künstlerischen Realismus' steht Masaccio. (1401—1421.) Der Jüngling war ein Genie. Seine Fresken in der Brancacci-kapelle von ‚S. Maria del Carmine' zu Florenz (Adam und Eva; Leben Petri) und in der Katharinenkapelle von ‚S. Clemente' zu Rom beweisen das. Wie nackte Körper trefflich durchgebildet, Bewegungen natürlich dargestellt, Gewandungen richtig

zugeschnitten und angelegt, Perspektive, Verteilung der Gruppen im Raum wohlverstanden sind, das alles gestaltet die Künstlerschaft Masaccios epochemachend und reiht den Meister unter die ersten Größen der Kunstgeschichte ein. Paolo Uccello (Fresken im Chiostro Verde bei S. Maria Novella. Reiterbild des John Hawkwood im Dom) bemüht sich die Geheimnisse der Perspektive zu ergründen; Andrea Castagno (‚Abendmahl' in S. Apollonia, Reiterstandbild des Niccolo da Tolentino im Dom) in herber, wuchtiger Art Köpfe scharf zu modellieren und Energie in Haltung und Bewegung hervorzurufen; Alesso Baldovinetti (‚Anbetung der Hirten' im Vorhof der Annunziata, ‚Madonna', Uffizien) die richtige Licht- und Schattenwirkung zu erproben. Die Gebrüder Pollaiuoli, als Plastiker bereits erwähnt, vervollkommnen die Bestrebungen Baldovinettis durch bessere Vertreibung der Farben und größere Tiefe im Kolorit. Eigentümlich ist dem älteren Antonio namentlich ein feiner, brauner Gesamtton der Färbung, deren Kraft und Helldunkel auf Leonardo da Vinci vorbereiten. (Sechs Tugenden, Sankt Vinzenz, Sankt Eustachius in den Uffizien. ‚Krönung Mariä' in der Pieve zu S. Gimignano.) Auch des Verrocchio dunkel und schwer getönten Bildern (‚Taufe Christi' in der Akademie) merkt man an, daß der Künstler in erster Linie Bronzegießer ist.

Von den erfinderisch gestaltenden Künstlern, die im Gegensatz zu den technisch theoretisierenden Meistern in erster Linie inhaltlich, stofflich Neues suchten, ersannen und brachten, ist Filippo Lippi zuerst zu nennen. Er ist der erste, der sich an der Breite des Lebens, auch an dessen zufälligen Erscheinungen von Herzen freute. Filippo schöpfte aus den tausend Alltäglichkeiten des menschlichen Daseins wie aus einem unversiegbaren Brunnen stets neue Motive zu einer natürlichen und heiteren Gestaltung der Kunst. Sein von Masaccio übernommener, von ihm skrupellos auf das Heilige übertragener Realismus führte ihn auf solchen Weg. (Rundbild der sitzenden Madonna im Pittipalast. Fresken im Chore der Kathedralen zu Prato und Spoleto.) Mit reicher Phantasie begabt war ferner Sandro Botticelli. Er war der sinnende Träumer, der lyrische Dichter unter den florentinischen Malern. Ein märchenhafter Zauber schwebt über seinen Madonnenbildern (Museen zu Florenz und Berlin) und über seinen Allegorien (‚Frühling' in der Akademie, ‚Geburt der Venus' und ‚Verleumdung des Apelles' in den Uffizien). In seinen biblischen Fresken der Sixtinischen Kapelle zu Rom (‚Versuchung Christi und Reinigungsopfer des Aussätzigen', ‚Jugendgeschichte des Moses', ‚Bestrafung der Rotte Korah') bewährt er sich als Meister großen Stils. — Die Errungenschaften seiner Zeitgenossen eignete sich mit leichter Auffassungsgabe Benozzo Gozzoli an, einst Gehilfe des Fra Angelico, wie er denn auch die tief religiöse, kindlich heitere Auffassung seines Lehrers in echt weltlicher und dekorativer Weise umgestaltet. Seine leichtgestaltende Phantasie, sein frischer und offener Blick, seine naive, heitere Auffassung, die in der nächsten Umgebung den Anhalt für die biblischen Motive sucht, haben gemeinsam dazu beigetragen, daß uns in seinen umfassenden Freskenzyklen (Leben des hl. Franz im ‚S. Francesco' zu Montefalco, des hl. Augustinus in ‚S. Agostino' zu San Gimignano, ‚Zug der hl. 3 Könige' im Palazzo Riccardi-Medici zu Florenz, Szenen aus dem Alten Testament im Campo Santo zu Pisa) mit voller Frische, Anmut und Lebendigkeit ein so vollständiges Bild des italienischen Lebens seiner Zeit gegeben wird, wie in den Werken keines anderen selbst seiner künstlerisch ihm sonst überlegenen Zeitgenossen. Erst mehrere Jahrzehnte später sehen wir Domenico Ghirlandajo ihm in dem gleichen Streben mit Erfolg nacheifern. Ghirlandajos schlichte, ernste Anschauungsweise, sein klares, großes Kompositionstalent, sein hoher Schönheitssinn, sein reiner Geschmack, die Leichtigkeit seines Schaffens, die Biederkeit seines Strebens befähigten diesen Meister besonders eine ganze Reihe großer Freskenzyklen zu schaffen. (Leben der hl. Fina in der Collegiata zu San Gimignano, des hl. Franz in der Cappella Sassetti von ‚S. Trinita' zu Florenz, endlich im Chor von ‚S. Maria Novella' zu Florenz: Leben Mariä und des Täufers.) Ghirlandajo verewigte mit Vorliebe Porträts von Zeitgenossen in seinen Fresken; übrigens waren Botticelli

Abb. 67 · Lionardo da Vinci · Abendmahl · Santa Maria delle Grazie zu Mailand

und Gozzoli ihm in dieser Eigenart schon vorangegangen.

Auf dem Boden, den die schöpferischen Quattrocento-Meister von Florenz geebnet hatten, bauten nun die Künstler anderer italienischer Schulen nicht minder weiter auf. Hier wären zuerst die Umbrier zu nennen, und zwar Namen wie Gentile, Alunno, Palmezzano. Bei Piero della Francesca und Melozzo da Forli wäre besonders die Meisterschaft in Handhabung der Perspektive, bei Luca Signorelli jene in der Anatomie, in der Behandlung des Nackten hervorzuheben. Wie in Florenz Gozzoli und Ghirlandajo waren in Perugia der schwärmerische Perugino (Fresken in der Sistina des Vatikans, im Cambio und in ‚S. Maria Maddalena dei Pazzi' [‚Große Kreuzigung'] zu Perugia) und der geistvoll detaillierende, dekorativ veranlagte Pinturicchio (Fresken in ‚S. Maria del Popolo' zu Rom, in der Sistina und im Appartamento Borgia des Vatikans, sowie in der Libreria des Doms von Siena) die Errungenschaften des Quattrocento großzügig zusammenfassende Meister. Wie dann in Venedig die Vivarini, Bellini, Carpaccio, Giorgione, Palma einen Tizian und Tintoretto vorbereiteten, über die engere Heimat hinaus einen Lichtkünstler wie Correggio aus Parma möglich machten, wie die Schulen von Ferrara (Cossa, Costa, Tura), von Bologna (Francia), von der Lombardei (Foppa, Borgognone), also die Norditaliener, die hauptsächlich in Toskana neuentdeckten künstlerischen Errungenschaften des Quattrocento mit Eifer weiterhegten und pflegten, so sollte auch aus Toskana, aus der Nähe von Empoli, der Genius hervorgehen, der zuerst den bedeutsamen Schritt von der geistreichen, individualisierenden und vielfältigen Kunst des Quattrocento zu der eine höhere Erhabenheit und Einheitlichkeit erzielenden, harmonischen, genialischen des Cinquecento, von der Frührenaissance zur Hochrenaissance, tat: Leonardo da Vinci. (1452—1519.)

Als Universalgenie, für das die Malerei nur einen Zweig seiner geistigen Tätigkeit bildete, haben wir Leonardo schon früher gewürdigt. Als Maler umfaßt er

wiederum die am meisten entgegengesetzten Begabungen. Rastlos bemüht, sich die Ursachen aller leiblicher Erscheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klar zu machen, wendet er sich mit unvergleichlich rascher und sicherer Auffassung ebenso auf den geistigen Ausdruck und verfolgt denselben vom Himmlisch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. Seine Federskizzen geben hierzu die reichlichsten Belege. Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewußtsein von den Bedingungen der idealen, einheitlichen Komposition verbunden. Er ist wirklicher als alle Früheren, wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so übersinnlich, so erhaben und frei, wie nur Wenige in allen Jahrhunderten. Dank seiner frühzeitigen Entwickelung hat Leonardo nicht nur die Blütezeit des 16. Jahrhunderts heraufgeführt, sondern schon auf die großen Meister des Quattrocento einen entscheidenden Einfluß geübt, auf seinen Lehrer Verrocchio, auf seine Mitschüler, auf Botticelli, Ghirlandajo u. a. Auch in der Technik der Ölmalerei stets nach Vervollkommnung strebend und rastlos mit Versuchen beschäftigt, brachte er es in der Durchsichtigkeit und im Schmelz der Farben zur höchsten Meisterschaft, die es ihm ermöglichte jene unendliche Vollendung der Modellierung und jenes zauberhafte Helldunkel zu erzielen, das seinen Bildern die Weihe verleiht. Schon im Porträt zeigt sich die hohe Eigenart des Künstlers. Die Quattrocentisten hatten in individueller Wiedergabe der Persönlichkeit eine Reihe von Meisterwerken geschaffen, Leonardo übertrifft sie in allem dem, was *ihnen* eigen ist, und beseelt dazu seine Schöpfungen mit einem Hauch höheren Lebens, wie er nur *ihm* eigen ist. Auch er zieht gern die Landschaft zu Hilfe und vollendete damit im Porträt der Gioconda (Mona Lisa; bisher im Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildnis aller Bildnisse ausübt. Die hohe, geistige Anmut in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hände genügen zum Hinweis, daß mit Leonardo die Zeit beginnt, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in einer höchsten Richtung anwendet. Mehr als in irgendwelchen, anderen Werken (‚Verkündigung', [Louvre], ‚Anbetung der Könige' [Uffizien], ‚Madonna in der Felsengrotte' [Londoner Nationalgalerie und Louvre]) wird des Meisters Lebensarbeit, soweit sie die Malerei betrifft, in dem berühmten ‚Abendmahl' (‚Santa Maria delle Grazie, Refektorium, Mailand) gekrönt.

‚Einer ist unter Euch, der mich verrät!' Soeben sprach es der Heiland. Welch' eine Wirkung weniger Worte auf eine sitzende Versammlung! Nur *ein* Strahl im zwölfmaligen Reflex. Aber welch' ein Reflex! Wie ein Orkan stürmt es los aus dem Inneren der Apostel. Dabei ist Leonardo in der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches, wenn möglich, noch einfacher, noch symmetrischer als alle seine Vorgänger. Das aber ist das Göttliche in diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes, ja Notwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgetan und jegliche Stufe des Ausdrucks und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat Goethe abschließend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! vom Erhabensten bis ins Befangene Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der rein malerischen Seite ist alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Kontraste. Sieht man nur auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht.

In eines Jünglings wunderbarem, hohem Schaffen wurde, was Leonardos Genius Großes, Neues geboren hatte, reife Vollendung, in *Raffaels Sanzio* aus Urbino (1483—1520). Kein Künstler besaß eine so unumschränkte Empfänglichkeit für äußere Anregungen wie Raffael. Wie viele Meister klingen nicht in Raffaels Werken an? Neben Leonardo: Perugino und Pinturicchio, Francia und Fra Bartolomeo, Sebastian del Piombo, endlich Michelangelo. Doch, nicht nur jeder neue Zug in der künstlerischen Auffassung, nein, auch jeder neue Reiz, den ihm die Natur, die wechselnde, landschaftliche Umgebung bietet, wird von seinem Auge aufgefangen, hinterläßt in seiner Phantasie einen tiefen

Abb. 68 · Raffael · Sixtinische Madonna · Kgl. Galerie zu Dresden

Eindruck. Wie tief hat er sich in die Antike eingelebt! Bei allem dem verleugnet er niemals seine Selbständigkeit; er verharrt in keinem einzigen Falle bei der Nachahmung der äußeren Manier, sondern er weiß stets die fremden Elemente mit seiner persönlichen Eigenart auf das Engste zu verbinden und zu durchdringen. Er bleibt immer von den Jugendjahren bis zu seinem Lebensende nur Raffael, der allen seinen Schöpfungen nur seinen persönlichen Stempel aufdrückt. — Durch Raffael hat vor allem das Madonnenideal künstlerische Gestalt angenommen. Keiner hat das Wesen der Madonna so tief gefaßt, so reiche Züge in ihm erkannt wie Raffael. Aus dem Kreise besonderer kirchlicher Devotion hob er die Himmelskönigin zu allgemeiner menschlicher Bedeutung empor. Er verneinte keineswegs die hehren Eigenschaften, welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, er übertrug sie nur aus der unnahbaren Welt nur geahnter, himmlischer Mysterien in das Reich lichter, menschlich allgemein verständlicher und unmittelbar ansprechender Empfindung. Auch Raffael schildert die erhabene, hohe, reine Frau (Madonna mit dem Fisch, del Baldachino, di Foligno, di San Sisto), aber in derselben vor allem die anmutige Mutter, die sich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten vor die Augen führt. Wohl nirgends klang das Hohelied von der Mutterliebe ergreifender als in

den Madonnen Raffaels. Die Liebe der Mutter zum Kinde ist selbstlos, frei von jedem sinnlichen Zuge, keusch und dennoch glühend, von unnennbarer Süße und Innigkeit; sie verschönt selbst das häßliche Weib, sie hebt die schöne Frau in die Gottesnähe. Von solchem Ideale erfüllt, üben die anmutigen Madonnen Raffaels (z. B. del Granduca, Tenda, Tempi, im Grünen, mit dem Stieglitz, belle jardinière, della Sedia u. a.), die hold verschämt zu ihrem Erstling herabblicken, ihn an den Busen drücken, sein Erwachen, seine Spiele, seine Freundschaft mit dem Johannesknaben belauschen, den tiefsten, packendsten Eindruck aus. Jedoch nicht nur in den Madonnen, gleicherweise in allen anderen Werken des Künstlers (z. B. in den Porträts (Donna Velata, Fornarina, Castiglione, Doni, Inghirami, Julius II., Leo X.) in Tafelbildern wie ‚die hl. Cäcilie', die ‚Transfiguration', in den Farnesina-Fresken, den Teppichvorwürfen, den Loggien und Stanzen) erkennen wir den Hochmeister, in dessen Schaffen die der ganzen Entwickelung der Renaissance zugrunde liegenden Vorstellungen und Gefühle ihren vollkommenen Ausdruck gefunden haben. Insbesondere in den die Stanzen benannten Räumen des Vatikans feierte durch den Pinsel Raffaels die hohe Kunst der Renaissance den hohen Geist der Renaissance in ewig gültiger und unvergleichlicher Weise. Wie unendlich Hohes die Renaissancekultur dem Mäzenat der Päpste verdankt, mit den unauslöschlichen Lettern überragender Kunst schrieb es hier an den Wänden des Papstpalastes Raffael in das Buch der Weltgeschichte. Die Pflege von Religion, Wissenschaft und Kunst symbolisieren die Fresken in der Stanza della Segnatura. Wie eine glänzende Vision wirkt das den Triumph religiösen Glaubens feiernde Bild: die ‚Disputa del Sacramento', Doch: nicht disputiert, nicht gestritten wird hier. Im Gegenteil: die erlesensten Geister im Himmel und auf Erden vereinigen sich in der Verherrlichung der höchsten Wundertat, des größten Liebeswerkes des Welterlösers: der Einsetzung der hl. Eucharistie. Ein einziges jubelndes ‚Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui' tönt aus dieser erschütternden Komposition dem Beschauer entgegen. — Die Philosophie als Königin der weltlichen Wissenschaften feiert das monumentale Bild auf der gegenüberliegenden Wand, die sogen. ‚Schule von Athen'. Dargestellt ist das menschliche Ringen nach wissenschaftlicher Erkenntnis vermittels der Leuchte menschlicher Vernunft. Wie vortrefflich und geistvoll auch jene die sieben ‚freien Künste'-Wissenschaften verkörpernden Gruppen hier wiedergegeben sind, immer verliert sich unser Blick in die weiteste Tiefe der herrlichen Halle, wo langsam durch einen Doppelchor ehrfurchtsvoller Schüler die Philosophenfürsten Plato und Aristoteles hervorschreiten.

Abb. 69 · Raffael · Madonna della Sedia · Pittipalast zu Florenz

Abb. 70 · Raffael · Transfiguration · Pinakothek des Vatikans zu Rom

Auf der Querwand zwischen der ‚Disputa' und der ‚Schule von Athen' kam die Verherrlichung der schönen Künste, der Dichtkunst zumal, zur Darstellung. Gleichsam spielend überwand Raffael die Schwierigkeiten, welche das Fenster darbot, indem er über dasselbe den Gipfel des Parnaß — nach diesem Berge wird das Fresko gewöhnlich kurzweg genannt — malte, dessen Abhänge sich dann ganz natürlich an den beiden Seiten hinabziehen. Auf der Höhe des mit Blumen geschmückten Musenhügels thront unter hochstämmigen Lorbeerbäumen der jugendliche Apollo, die Bratsche spielend. Ihm zunächst gruppieren sich die neun Musen, mit höchster Anmut und Grazie geziert. An diese schließen sich die lorbeergeschmückten Dichterfürsten, wundervoll ausdruckswahre Gestalten. — Wie in der ‚Segnatura' der unter der Aegide des Papsttums triumphierende Renaissance-Humanismus gefeiert wird, so erschallen in dem benachbarten Heliodorzimmer gleichsam Fanfaren zum Preise des Sieges der Kirche

Abb. 71 · Teppich nach dem Karton von Raffael · Schlüsselübergabe · Vatikan

Abb. 72 · Raffael · Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel (Detail) · Stanza d'Eliodoro · Vatikan

Abb. 73 · Raffael · Borgo-Brand (Detail) · Stanza dell' Incendio · Vatikan

über Unglauben und feindliche Mächte. Die Geschichte der Regierung Julius II. hatte dafür die auffallendsten Belege geliefert. Wie wunderbar war nicht im Sommer des Jahres 1511 die von den Franzosen drohende Gefahr vorübergegangen, wie wunderbar hatte sich nicht im August der bereits totgesagte Papst wieder von seinem Krankenlager erhoben und mit Erfolg zum Schutze der kirchlichen Einheit die heilige Liga abgeschlossen! Die Fresken der ‚Befreiung des hl. Petrus', der ‚Messe von Bolsena', der ‚Vertreibung des Heliodor' symbolisieren kräftig den Gedanken, daß der allmächtige Gott sich stets als der gnädige Schützer und wunderbare Helfer seiner Kirche erweist. Der Engel Gottes selbst löst dem hl. Petrus die Banden. Dem zweifelnden Priester beweist die wunderbar blutende Hostie die Wahrheit der Lehre von der Transsubstantiation. Welch mächtig wirkender Kontrast in dieser ‚Messe von Bolsena': der unruhig zaghafte, skeptische Priester und der Aufruhr des das Wunder gewahrenden Volkes hinter ihm einerseits, und dann andererseits die unerschütterliche Glaubensgewißheit des jenseits des Altares knieenden Papstes und das felsenfeste Vertrauen seiner Begleiter! Eine herrliche gemalte Illustration der Verheißung Christi gegenüber seiner Kirche: ‚Et portae inferi non prævalebunt'. ‚Und die Pforten der Hölle werden sie nicht überwältigen'! Aehnlich wirkt die Anwesenheit des Papstes, der wieder die Züge Julius II. trägt, in der ‚Vertreibung des Heliodor.' Ein himmlischer Reiter auf köstlich geschirrtem, stattlichem Roß, begleitet von zwei geißelschwingenden Jünglingen, vernichtet hier den Tempelräuber und macht seine schmählichen Pläne zuschande. — Die Ausschmückung des Leosaals geschah unter Leo X., dessen Gesichtszüge auch die in diesen Fresken verewigten Päpste, Leo III. und Leo IV. zeigen. Einen verheerenden Brand in der von ihm gegründeten Vorstadt, in dem Borgo St. Peters, löschte Leo IV. wunderbar schnell durch das Zeichen des Kreuzes. Bei Wiedergabe dieses Themas hat der Künstler den auf einer Loggia des Vatikans, neben der alten Peterskirche, segnenden Papst kühn in den Hintergrund des Freskos gestellt. Weit mehr interessierte ihn an antiken Prachtgebäuden das Wüten des Feuers zu schildern, vor allem: das Rennen, Retten, Fliehen und Klagen der von dem verheerenden Elemente Bedrohten. Links im Vordergrunde scheint der jugendkräftige Aeneas den altersschwachen Anchises auf seinem Rücken ins Freie zu tragen. Der kleine Askanius läuft nebenher. ‚Nicht Rom sondern Troja brennt'! So triumphiert in diesem Bilde Begeisterung für die

Antike. Die Ausführung lag hier wohl schon in Schülerhänden, ganz völlig ferner bei den anderen Fresken des gleichen Raums: ‚Krönung Karls des Großen', ‚Seeschlacht bei Ostia', ‚Reinigungseid Leos III.' Auch die ‚Begegnung Leos I. mit Attila' im Heliodorzimmer, die ‚Konstantinsschlacht', ‚Erscheinung des Kreuzes', ‚Taufe' und ‚Schenkung Konstantins' im Konstantinssaal dürften nur noch auf Entwürfe Raffaels, nicht einmal mehr für alle Einzelheiten, zurückgehen. Uebrigens wird Raffael für viele in den Stanzen benutzte Ideenkreise gelehrte Humanisten, Theologen und Laien, zu Rate gezogen haben, aber wie er dann solche Ideen verwertete und künstlerisch gestaltete, das bleibt sein ureigenstes, unvergleichlich hohes Verdienst.

Michelangelo als Vollender der Renaissance-Malerei

Wie ein mächtiger Bergstrom, der alles mit sich reißt und in sein Bett zwingt, hat schließlich die Erscheinung Michelangelos auf die Malerei der Hochrenaissance, die letzte Phase ihrer Entwickelung endgültig bestimmend, eingewirkt. Daran hinderte nicht, daß er die Welt der Malerei als Plastiker auffaßte. Was ihn interessiert, ist die feste Form, und der menschliche Körper allein ist ihm darstellungswürdig. Doch seine Menschheit ist nicht die in 1000 Individuen differenzierte Menschheit dieser Erde sondern ein Geschlecht für sich von einer ins Gewaltige gesteigerten Art. Sein Stil geht auf das Zusammengehaltene, das Massig-Geschlossene. Die gedrängte Art der Anordnung, das Verhaltene im Gebaren ist bei ihm Temperamentssache. Völlig außer Vergleich steht die Kraft seiner Formauffassung und die Klarheit des inneren Vorstellens. Kein Tasten und Suchen! Mit dem ersten Strich gibt er den bestimmenden Ausdruck. Seine Zeichnungen und Gemälde haben etwas Durchdringendes; sie sind ganz gesättigt mit Form; die innere Struktur, die Mechanik der Bewegung scheint sich bis auf den letzten Rest in Ausdruck umgesetzt zu haben. Darum zwingt er den Beschauer unmittelbar zum Miterleben. Und nun beachte man: jede Wendung, jede Biegung des Gelenkes hat eine heimliche Gewalt. Ganz geringe Verschiebungen wirken mit einer unbegreiflichen Wucht, und dieser Eindruck kann so groß sein, daß man nach der Motivierung der Bewegung gar nicht fragt. In solchem Sinne wollen alle, bereits die frühesten Werke des Meisters verstanden sein: alle Zeichnungen, die nach Darstellungen älterer Meister, die mythologischen und die religiösen Inhalts, die Madonna von Manchester in der Londoner Nationalgalerie, die Ueberreste des für das Florentiner Rathaus bestimmten Kartons der Schlacht bei Cascina, die hl. Familie des Agnolo Doni in den Uffizien.

Als das Gewaltigste, Geistigtiefste und Imponierendste, was der Malerei jemals gelungen ist, darf man mit Recht Michelangelos Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle im Vatikan bezeichnen. Für

Abb. 74 · Michelangelo · Schöpfungsakt Gott Vaters (Gott Vater über den Wassern schwebend) · Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle

Abb. 75 · Michelangelo · Erschaffung Adams · Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle

Vier Bilder in den Gewölbeecken, rettende Taten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliaths und Holofernes' Tötung, Hamans Bestrafung, eherne Schlange), schließen den Bilderkreis ab. — Wie in dieser Deckenmalerei Komposition, Gliederung und Gruppierung, Körperform und Körperbewegung unerreichte Triumphe feiern, so haben an dem unergründlich tiefen geistigen Gehalt des Wunderwerkes die erlesensten Geister der folgenden Jahrhunderte geforscht, gegrübelt und geahnt. Nicht nur der Wahl der biblischen Erzählungen, den Propheten und Sibyllen, sowie den Vorfahren Christi, den Gruppen insgesamt aber auch jeder Einzelgestalt, liegen geistvollste Ideen, tiefsinnigste Gedankengänge zugrunde, sondern auch den schein-

die ungegliederte Decke erdachte Michelangelo ein reiches, architektonisches Scheingerüste, malte Rahmen und Gesimse, belebte es mit vorspringenden Marmor- und Bronzefarben nachahmenden Figuren, nackten Gestalten, Kindern, die gleichsam die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäßige, architektonische Ordnung. In den neun Mittelfeldern der Decke erzählt er die Geschichte der Genesis. Drei Felder behandeln die Weltschöpfung, drei andere die Schicksale Adams und Evas von ihrer Erschaffung bis zu ihrer Vertreibung aus dem Paradies; die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechts, dem Erzvater Noah gewidmet. Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von den zwölf Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, die zwischen den Pfeilern des architektonischen Gerüstes sitzen. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen gesellen sich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern Gruppen von Familien, meist die ‚Vorfahren Christi' benannt, in welchen ähnliche erwartungsvolle Stimmungen wie in den Propheten und Sibyllen, wenn auch meist weniger kräftig, angeschlagen werden.

Abb. 76 · Michelangelo · Prophet Jeremias · Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle

bar nur dekorativen Gestalten, Bronzeakten, Athleten, Kindern, Putten, als ‚poetischen Symbolisierungen architektonischer Kräfte' (Kugler), als ‚Vertretern der schönen Künste' (Justi), 2c. Soweit wenigstens glaubt man erkennen zu können. Aus dem Labyrinth oft streitender Meinungen müssen hier dürftigste Stichproben genügen.

Abb. 77 · Michelangelo · Vorfahren Christi · Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle

Was liest Thode aus den Propheten und Sibyllen heraus? Der dem Lichte wiedergeschenkte Jonas ist hier ein ‚lebendes Gleichnis Christi'. Bei den übrigen Propheten und Sibyllen kann man unterscheiden: das Suchen der Erkenntnis (Zacharias, Persica, Erithräa, Jesaias, Jeremias), das Eintreten der Erkenntnis (Cumaea, Daniel, Libica), die Verkündigung (Prophezeiung) der Erkenntnis (Joel, Delfica, Ezechiel), ferner im einzelnen: tiefes, leidvolles Sinnen (Jeremias), eifriges Sichunterrichten (Zacharias), konzentrierte Vertiefung (Persica), vergleichendes Forschen (Erithräa), erstes Aufleuchten der Erkenntnis aus tiefem Nachdenken (Jesaias), die Inspiration: das Eintreten der intuitiven Erkenntnis (Daniel), letztes Sichvergewissern der Wahrheit (Cumaea), das Sichbestärken in der Erkenntnis und innerliches Sichaneignen derselben (Joel), der Entschluß die Erkenntnis zu verkündigen (Libica), das Erlebnis der Vision im Augenblicke der beginnenden Verkündigung der Prophetie (Delfica), die Prophezeiung (Ezechiel). — Die ‚Vorfahren Christi' charakterisiert Thode: Gewiß wird niemand verkennen können, daß wir müde Wanderer vor uns haben, aber ihre Müdigkeit ist nicht eine nur physische sondern eine innere bis zur Apathie gesteigerte. Und auf dem Eindruck dieser kam es dem Meister an: in den Erscheinungen physischer Ermattung werden diejenigen seelischer verdeutlicht. Ach! eine so lange, beschwerliche Wanderschaft und eine so hoffnungslose! — Dieser Schmerzensruf klingt aus jedem Bilde. Nichts anderes ist der Grundgedanke dieser wundervollen Schöpfung als der, den Richard Wagner in der mühe- und leidenvollen Wanderschaft des das Heil suchenden und schließlich ohnmächtig zusammenbrechenden Parsifal ausgedrückt hat. Vergleichen wir Bogenfelder (Lunetten) und Gewölbekappen (Stichkappen), so müssen wir als das ihnen Gemeinsame die Schilderung der erlösungsbedürftigen Menschheit in Bildern volkstümlichen Familienlebens erkennen. Das Unterscheidende beruht in folgendem: 1. In den Stichkappen werden müde nächtliche Wanderer, in den Lunetten häusliche Szenen dargestellt, 2. in den Stichkappen: Landvolk, in den Lunetten: Bürger; 3. in den Stichkappen: erschütternder Ausdruck des Leidens, in den Lunetten: durch alltägliche Stimmungen hindurch sich bahnbrechend schwermütiges Sehnen und Sinnen; 4. in den Stichkappen: die Frau als Schmerzenskünderin, in den Lunetten: als seelisch Notleidender: der Mann.

Unmöglich kann hier des näheren auf alle die geistvollen Gedankenläufe eingegangen werden, die Blick und Spekulation kundiger Forscher aus dem gesamten Gemäldezyklus der sixtinischen Decke nun lesen zu dürfen glaubten. Doch seien die hauptsächlichsten Meinungen hier kurz genannt: Michelets Deutung des Werkes als einer die Zeit verurteilenden Verkündigung der Gerechtigkeit und des Gerichtes, Emile Monteguts Enthüllung des Hauptgedankens in

der die Erlösung bewirkenden Kraft des Glaubens, Hermann Hettners und Ludwig von Schefflers Erklärung des Werkes aus platonischen Anschauungen, W. Henkes Erklärung der Gestaltung aus rein künstlerischen Rücksichten und die Idee der Schilderung der Menschheit nach ihren kleinsten und größten Lebensäußerungen, Julian Klaczkos Betonung des Einflusses Savonarolas und der Unabhängigkeit Michelangelos von literarischen Quellen, Carl Justis Betonung des positiv historischen Inhalts und entsprechende Deutung des inneren Sinnes, endlich Martin Spahns Erklärung der Konzeption aus der Karsamstagsliturgie. Warum sollten nicht alle diese und noch andere tiefsinnige, selbst scheinbar widerstreitende Anschauungen in dieser an Geistig-Tiefem und Allumfassendem schier unbegrenzten Wunderschöpfung, sei es in diesen, sei es in jenen Motiven, wenn von diesem, wenn von jenem Standpunkt aus betrachtet, wirklich vollen Widerhall oder doch verwandte Anklänge gefunden haben? Wenn wir das große Reich geistvoller Vermutungen beiseite lassen, dürfen wir wohl als konkreten Inhalt, mit Thode, das Folgende resümieren:

Ein antikisch gefaßtes, dekoratives System schließt ein biblisch-historisches, geistiges System in sich. Aus christlicher Weltanschauung hervorgegangen und gegliedert, entsprechend der mittelalterlichen Tradition trägt das historische Gebilde den Stempel des Allgemeinen und zugleich den des Persönlichen. Mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit enthüllt der leidende künstlerische Idealist und von Savonarolas Prophezeiungen erfüllte Christ den tragischen Sinn des Lebens. Sein Werk, alle alten Elemente verwertend und tiefsinnig neugestaltend, stellt an biblischen und mythischen Typen die Tragödie der in Sünden und damit in Leiden verfallenen, erlösungsbedürftigen Menschheit dar. Das eigene Leiden erweitert sich zum Menschheitsleiden, und jede menschliche, besonders auch jede seelische Not findet ihren Ausdruck und ihre Erklärung in den Bildern fluchbeladenen Menschentums. In ewigen Typen wird alles Individuelle aller Zeiten zusammengefaßt, alles Einzelne auf ein Allgemeines zurückgeführt. Es gibt eine Erlösung, aber noch bleibt sie im Dunkel der Zukunft, nur ein Ahnen von ihr erhebt sich, nur aus dem Leiden selbst kann die Erlösung gewonnen werden. Dies ist die ungeheuere, schreckensvolle Erkenntnis, die dem erleuchteten Geiste aufgeht: der Erlöser selbst muß dem Leiden und dem Tode verfallen; selbst das Heil vollzieht sich auf tragischem Wege. — Die Tragödie des erlösungsbedürftigen Menschen wird durch das Vorspiel der Weltschöpfung in Raum und Zeit und der Menschenschöpfung eröffnet. Ihr Inhalt ist der Verfall des Menschen in ewig sich fortpflanzende Sünde und Schuld und die wachsende, aus sich die Erlösung bedingende Not (Deckenbilder).

Abb. 78 · Michelangelo · Jüngstes Gericht · Detail: Engel mit Leidenssymbolen · Altarwand der Sixtinischen Kapelle

Wie der Schuld die Strafe, so antwortet dem Glauben die rettend eingreifende Tat Gottes (die vier Eckbilder und die Bronzemedaillons). Der Verheißung des Heiles durch die Tat gesellt sich diejenige durch das Gotteswort, das von Propheten und Sibyllen verkündigt wird. Aus dem Dunkel der Hoffnungslosigkeit (Stichkappen) ringt sich in suchenden, zu höchstem Wissen sich erhebenden Geistern (Propheten und Sibyllen) das Licht der Erkenntnis empor, wie im geheimen durch zahllose Geschlechter der Same sich vorbereitet, der,

Abb. 79 · Michelangelo · Jüngstes Gericht · Detail: Märtyrer · Altarwand der Sixtinischen Kapelle

Abb. 80 · Michelangelo · Jüngstes Gericht · Detail: Nachen des Charon · Altarwand der Sixtinischen Kapelle

Abb. 81 · Michelangelo · Kreuzigung des heiligen Petrus · Capella Paolina im Vatikan

richt', jene erschütternste Verkörperung des ‚Dies irae', welche überragendste künstlerische Kraft nur schaffen kann, voller tiefsinniger, poetischer, vor allem aber voller malerischer, voller rein plastischer Gedanken. Michelangelo schwelgt hier in dem prometheischen Glück alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der rein menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit zu rufen. Und zum letztenmal greift der hochbetagte Vollender der Renaissance zum Pinsel, und wieder malt er Fresken an geweihter Stätte des Vatikans, zwei große Wandgemälde ‚Pauli Bekehrung' und ‚Petri Kreuzigung' in der Cappella Paolina. Noch immer sind seine Heiligen ein wunderstarkes Riesengeschlecht, von unbändiger Leidenschaft erfüllt. Wie herrlich er aber, auch als Greis noch, sich in diesen Fresken als seinen Idealen stets treugeblieben erweist, wie vor allen Dingen auch noch in seinem ‚Jüngsten Gericht' ein ewig bewundernswertes Kunstwerk voller dramatischer Wucht und unvergleichlicher Kraft zustande kam, das letzte Wort bereits hatte Michelangelo, hatte die Renaissancemalerei überhaupt in dem einzigartigen Bilderzyklus an der Sixtinischen Decke gesprochen.

aller Menschheit Leiden und Erlösungsbedürfnis in sich bergend, zum heilbringenden Menschensohne werden soll (Lunetten). — Erscheint dieses Werk in seiner Gesamtheit, in der antikischen Einrahmung der christlichen Weltanschauung nicht wie das Gleichnis des künstlerischen Wesens des Meisters selbst? nicht wie ein Spiegelbild der Renaissance?

Jahre verrinnen nach der Konzeption dieses Riesenwerkes. Dann zwingt päpstlicher Machtspruch den Pinsel Michelangelos, jetzt getaucht in den ernsten, schweren Bußgeist der Gegenreformation, noch einmal in die Papstkapelle. Es entsteht an der Altarwand das gigantische ‚Jüngste Ge-

Religion und Sittlichkeit

Geben wir uns über Glauben und Sittlichkeit in der Renaissance Rechenschaft, so dürfen wir wieder an die Tatsache anknüpfen, daß die italienische Renaissance die mit künstlerischer Schöpferkraft am hervorragendsten begabte Periode der internationalen Zeitgeschichte war. Die Annahme, daß die bezaubernden Gebilde der Renaissancekunst nur von Menschen geschaffen werden konnten, welche die Kraft der Inspiration aus dem reinen und friedensvollen Geiste einer edelsten Idealen nachstrebenden und infolgedessen auch sittlichen, starken Volksgemeinschaft gewannen, kann kein bloßer Wahn sein, zumal wenn wir die Tatsache beherzigen, daß

Abb. 82 · Raffael · Disputa del Sacramento (Detail) · Stanza della Segnatura im Vatikan

die Renaissancekunst ‚gerade ihre mächtigsten und kräftigsten Wurzeln in den Boden der Kirche, des Glaubens, der Religion senkte' (Keppler). ‚Diese Schöpfungen bilden also einen nicht zu unterschätzenden Grademesser für die Höhe des religiösen Standpunktes' (Pastor); sie erscheinen geradezu als die ‚bildlichen Zeugen des Glaubens' (Schneider). Wie verhält sich aber hierzu jene Tatsache, daß wir an früherer Stelle, bei Schilderung der politischen Staatenentwickelung in der Renaissance vielfach auf einen Frevelsinn stießen, der mit den elementarsten Begriffen von Religion und Sittlichkeit unvereinbar ist? Zur Lösung dieses scheinbaren Widerspruchs diene die Mahnung: man verallgemeinere nicht! man vergesse nicht, daß die von der Renaissancezeit berichtete Immoralität doch wohl nur beschränkte Geltung hatte, insofern sie sich meist auf das Leben der höheren Stände, der reichsten Volksklasse und öffentlich auftretenden Oberschicht bezog, während gerade die Künstler vielfach weiten anderen Bevölkerungsklassen entstammten. Zweifellos ist ferner, daß die Verderbnis der Oberschicht eine solche anderer Volksteile vielfach nach sich zog. Daß trotzdem ein gesunder Kern in dem italienischen Volke unverwüstbar geblieben ist, möge die von Burckhardt konstatierte Tatsache erhärten, daß die Rasse nicht abnahm, ‚weder physisch noch geistig sank und nach wie vor zu den leiblich und geistig gesundesten und wohlgeborensten Bevölkerungen Europas gehörte'. Das Verhältnis der Nation zu ihren Bußpredigern ist in solchem Sinne nicht minder charakteristisch. Das ganze übrige Abendland ließ sich von Zeit zu Zeit durch die Rede heiliger Mönche rühren, allein was wollte dies heißen neben der periodischen Erschütterung der italienischen Städte und Landschaften? Wenn sich weite Volksmassen durch strenge Worte von Bußpredigern derartig erschüttern lassen, so beweist dies, daß für Religion und Sittlichkeit in diesen Kreisen noch nicht jegliches Gefühl erstorben ist, daß noch ein guter, christlicher Kern in denselben steckt.

Einfluß des Individualitätsprinzips der Zeit und des Vorbilds der Antike auf die öffentliche Moral

Fragt man nach der Grundursache, welche in jener Zeit viele Italiener, zumal solche der höheren Stände und besonders diejenigen, welche im öffentlichen Leben eine Rolle spielen zu können glaubten, auf schlimme Abwege führte, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein: Es ist die das typische Merkmal der Zeit bildende schrankenlose Entwickelung des Individuums, die auf den Gebieten der Künste und der Wissenschaften herrlichste Blüten trieb, auf jenen des politischen, öffentlichen, selbst privaten Lebens aber dreister Willkür die Wege wies. Aus solchem Zeitideal hervorsprießende egoistische Triebe wurden durch die blinde Begeisterung für das Altertum kräftig verstärkt. Auf das Höchste gesteigerter Ehrgeiz, grenzenlose Ruhmessehnsucht, Heißhunger nach Macht, nach Besitz, nach augenblicklicher Lust verlangten leidenschaftlichst Befriedigung. Errangen dann nicht mehr zu unterdrückende Selbstsucht und die Suggestionskraft des antiken Vorbilds über das christlich-kirchliche Gebot die Herrschaft, dann waren Ausschweifungen aller, ja der verbrecherischsten Art Tür und Tor geöffnet. In welchem Maße das klassische Altertum den Sittenkodex abgab, zur Bewertung dessen ist es jedenfalls von Interesse festzustellen, daß humanistische Gelehrte, welche sittlich ungewöhnlichen Neigungen huldigten, sich solcher gar rühmten und sich dadurch völlig gerechtfertigt nannten, weil sie in der antiken Zeit erlaubt und üblich gewesen seien. Aber nicht nur das Wiederaufleben der griechischen Knabenliebe, sondern auch das Halten von Sklavinnen, Hetärentum und Kurtisanenwesen wurden von der Begeisterung für antike Gepflogenheiten weitgehendst inspiriert. Eine weitverbreitete antikisierende Literatur regte vielfach hierzu an. Und so kann es nicht wundernehmen, daß während der Renaissance in Italien die Sitte wieder aufkam, orientalische Mädchen, zuweilen auch Knaben und Jünglinge, als Sklaven zu halten; kein Wunder auch, daß solche Sitte auf die Sittlichkeit der bessersituierten Kreise — nur solche konnten sich Sklaven halten — von schlimmer Wirkung war.

Familienleben und allgemeiner Sittenzustand

Die vornehmen Familien von Florenz hatten fast alle Sklavinnen. Oft genug führte dieser Brauch zu Störungen des Familienglücks. Bisweilen wuchsen eheliche und uneheliche Kinder miteinander auf; so wurde Carlo, der nachmalige Propst von Prato, der Sohn des älteren Cosimo de' Medici, zusammen mit den übrigen Kindern im Vaterhause erzogen, von welcher Mutter Maria, die Tochter von Cosimos Sohn Piero, stammt, ist überhaupt nicht bekannt. Unehelichen Kindern klebte kein Makel an. In den italienischen Fürstenhäusern — von einer Anzahl ehrenwerter Ausnahmen abgesehen — waren dieselben in der Renaissance so häufig und so selbstverständlich, daß vielfach kaum ein Unterschied zwischen diesen und den legitimen gemacht wurde. ‚Italien regieren zu unserer Zeit', schreibt Enea Silvio Piccolomini in seiner Geschichte Friedrichs III., ‚zum größten Teil außer der Ehe Geborene.' Als Pius II. im Jahre 1452 nach Ferrara kam, fanden sich zu seinem Empfang 7 Fürsten ein, von welchen nicht einer aus einer legitimen Ehe hervorgegangen war. — Die Zahl der Prostituierten, oft geistig hochgebildeten Hetären und zu großen Reichtümern gelangten Kurtisanen war besonders in den großen Metropolen des internationalen Fremdenverkehrs, Venedig, Rom, Neapel sehr bedeutend. Ihre Anzahl in Rom schätzt der allerdings wenig zuverlässige Chronist Infessura für das Jahr 1490 auf 6800. In Venedig zählte man zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht weniger als 11000 bei einer Bevölkerung von 300000 Einwohnern. Doch darf man aus der großen Zahl der unglücklichen Geschöpfe, die von der Schande lebten, wie aus der Gleichgültigkeit gegenüber der ehelichen Treue, wie sie gerade in weiten Kreisen der vornehmen und wohlhabenden Familien üblich war, keinen unbedingten Schluß auf die sittlichen Verhältnisse im Familienleben der niederen und mittleren Volksklassen, selbst nicht des besseren Bürgertums ziehen. Jüngst aufgefundene Briefe aus der Renaissancezeit, die bürgerlichen Kreisen entstammen, mahnen dringend, verdammende Urteile nicht zu verallgemeinern.

Aus Briefen eines Advokaten und Notars zu Florenz, Ser Lapo Mazzei, der, mit zahlreicher Familie gesegnet, in ärmlichen Verhältnissen lebte, dabei aber in seinem Berufe so uneigennützig war, daß, als er einst für die Kommune eine Reise unternahm, ‚Tag und Nacht arbeitete, um nicht unnütze Spesen zu machen', seien einige Stellen angeführt: ‚Acht Kinder in Rand und Band zu halten, sie mit Kleidern und Wäsche zu versehen, sie ohne männliche oder weibliche Bedienung nur mit Hilfe seiner kränklichen Frau großzuziehen' — das ist keine Kleinigkeit. Daher begrüßt er es als ein besonderes Glück, eine Tochter zu verheiraten, zumal mit einem Schwiegersohne ganz nach seinem Herzen: ‚Ich bin sehr zufrieden mit dem jungen Manne, den Ihr meiner Tochter verschafft habt, und wenn er so bleibt wie bisher, nämlich ein Kirchgänger, einer, der seine Festtage hält, so habt Ihr mir einen Verwandten und Sohn ganz nach meinem Herzen gegeben, zum Ersatz für meinen verstorbenen Amerigo.' Diesen ältesten und einen anderen Sohn sowie eine Tochter hatte er im Jahre 1400 an der Pest verloren: ‚Man soll niemals abends einschlafen, ohne vorher an das Jenseits zu denken! Das habe ich vor nunmehr drei Tagen erfahren, als ich zwei meiner Söhne, den ältesten und den mittleren, innerhalb weniger Stunden in meinen Armen sterben sah. Gott weiß es, eine wie große Hoffnung mir der Erstgeborene war, der mir schon zum Gefährten geworden war und mit mir zusammen ein Vater der Anderen, und was er schon für Karriere gemacht hatte im Bankhaus Ardingho, wo ich ihn untergebracht hatte. Und Gott weiß auch, wie er durch viele Jahre nie versäumte, in seiner Kammer auf den Knien das gewohnte Gebet am Morgen und Abend zu sprechen. Und zu gleicher Zeit lagen in ihrem Bette Antonia krank und der mittlere Sohn. Ihr könnt Euch denken, wie es mir das Herz zerriß, wenn die anderen Kleinen weinten, da sie, während auch die Mutter elend und schwach war, hörten, wie der Aelteste, selbst sterbend, sie ermahnte. Drei Tote auf einmal!' Im gleichen Jahre starb auch die alte Mutter des Ser Lapo in Prato: ‚Es ist auch das Sterben gekommen über Monna Bartola, meine Mutter. Sie war aufgestanden und an den Herd gekommen, um mit mir zu Abend zu essen an dem Tage, wo ich sie besuchte. Da plötzlich schrie sie laut: Gott steh' mir bei! Zweimal noch rang sie nach Atem, dann hauchte sie ihre Seele in meinen Armen aus. Sie hatte kurz vorher in der Kirche gebeichtet und kommuniziert, wie sie oft tat. Sie starb am Sonnabend in jener Nachtstunde, da sie vor genau 30 Jahren am gleichen Tage hundert Ave Maria gebetet hatte. Sie wurde von Gott erhört und an derselben Stätte beerdigt wie ihr Gemahl. Andere Wünsche hatte sie nicht. Sie starb inmitten ihrer Kinder und ohne Schmerzen; ganz wie sie es tausendmal sich ersehnt hatte, indem sie sprach: Gott gebe, daß ich nicht nach Euch zurückbleibe!' Eine schriftliche Einladung erläßt Lapo einst mit folgenden, aus offenem Herzen kommenden und deswegen doppelt charak-

Abb. 83 · Pinturicchio · Bildnis des Alberto Aringhieri · Im Dom zu Siena

teristischen Worten: ‚Wenn Ihr beschließen solltet, nach Florenz zu kommen und besuchsweise in unserem Hause zu wohnen, so werdet Ihr hoffentlich zufrieden sein. Ihr werdet eine arme und fröhliche Familie sehen, arm an Leid und Kümmernissen, reich an Frieden und Genügsamkeit.' Ser Lapo Mazzeis schlichte Tugend, seine fromme Herzensgüte, seine, man möchte sagen, spießbürgerliche Wohlanständigkeit waren nicht einzigartig. Wie der Notar Mazzei, so dachten und empfanden in Florenz, Prato, Rom, Siena und anderwärts gar zahlreiche brave Bürgersleute.

Der Florentiner Matteo Strozzi starb, als den Medici verdächtig, in der Verbannung. Als die dreißigjährige Witwe Alessandra kurz nach seinem Tode und nach dem Verluste dreier Kinder mit vier noch lebenden nach Florenz zurückkehren durfte, genas sie noch eines weiteren Söhnleins, Matteo nach dem Vater benannt. Als die Mutter später Matteo zu Filippo, dem ältesten Sohne, nach Neapel schicken soll, um unter der Obhut des älteren Bruders ein tüchtiger Kaufmann zu werden, fällt ihr die Trennung von dem Liebling ungemein schwer. Doch schließlich ist sie bereit, sich in das Unvermeidliche zu fügen: ‚So will ich mich also', schreibt sie an Filippo, ‚dem Willen Nikkolos und dem Deinigen unterwerfen. Nicht meinen Wunsch habe ich vor Augen, sondern Euer Bestes, wie das bislang stets der Fall war, und wie es bis an mein seliges Ende sein wird. Und bedenke nur, wie hart es mir ankommt, stelle ich mir vor, wie ich noch verhältnismäßig jung mit fünf kleinen Kindern allein blieb. Den Matteo trug ich damals noch unter dem Herzen, und ich zog ihn später auf in dem Gedanken, daß mich einst nur der Tod von ihm trennen sollte. Denn sieh', ich habe ja kein anderes Glück in der Welt wie Euch, meine drei Söhne. Und zu Euerem Besten habe ich mich von einem nach dem anderen trennen müssen, so daß ich nicht weiß, wie ich ohne ihn leben soll, denn er ähnelt ja dem Vater so sehr und ist ein hübscher Junge inzwischen geworden. Nun ersah ich aus Eueren Briefen, daß sein eigener Nutzen und Euere Ehre dies dennoch erfordern. So habe ich denn beschlossen, von meinen drei Söhnen keinen zu behalten. Also benachrichtige ich Dich, wie ich ihn mit allem Nötigen versehen habe. Ich habe ihm einen neuen Mantel angeschafft, ferner eine violette Kutte, einen Wams von derselben Farbe, Hemden und andere Sachen, desgleichen Messerchen mit silbernem Griff, Sandalen, Spielbälle und alles, was Du sonst für Matteo verlangt hast.' Und als der zwölfjährige Matteo abgereist war, erhält Filippo noch folgende, von Muttertränen genetzte Mahnworte: ‚Schlage ihn mir ja nicht! Geh' vorsichtig mit ihm um! Nach meiner Meinung ist er ein verständiger Knabe, und sollte er einmal fehlen, so tadle ihn in Güte. Auf diesem Wege wirst Du mehr erreichen als durch Prügel. Deß sei mir eingedenk! Er hat viele Briefe für mich geschrieben und ebenso für Antonio und Marco, die so gut geschrieben und abgefaßt sind, daß man es selbst von einem erwachsenen Manne nicht besser verlangen könnte. Ich hatte viele Freude an ihm und hätte ihn am liebsten immer bei mir behalten.' Aus der Ferne sorgte Alessandra Strozzi noch jahrelang rührend für ihren Matteo. In einem Briefe an den schon über Zwanzigjährigen heißt es z. B.: ‚Ich habe Dir Deine 6 Hemden in Ordnung gebracht und vier Ellen Leinen für die Unterhosen angeschafft, die Du nach Deinem Geschmack anfertigen lassen kannst. Ich habe auch 100 Pakete schönen Fenchelsamen und werde Dir umgehend alles durch eine zuverlässige Person schicken.' Der arme Matteo sollte sich nicht lange der ausgebesserten Hemden und der neuen Unterhosen erfreuen. Den Vierundzwanzigjährigen raffte das Wechselfieber dahin. Auf die traurige Nachricht erhält Filippo von der schmerzgebeugten Mutter diese Antwort: ‚Und so erfuhr ich denn, wie es Dem, der ihn uns gab, gefallen hat, ihn wieder zu sich zu rufen, bei vollem Bewußtsein und in Gnaden und versehen mit allen Sakramenten, deren ein guter und gläubiger Christ bedarf. Infolgedessen war ich tief bekümmert, eines solchen Sohnes beraubt zu sein und, auch abgesehen von der Mutterliebe, meine ich einen großen Schaden erlitten zu haben durch seinen Tod, ebenso wie Ihr, seine Brüder. Ich lobe und danke unserem Herrn für all dieses, da es sein Wille ist; denn ich bin sicher: Gott sah, es geschah zum Heile seiner Seele. Beweis dafür ist, daß er, wie Du mir schriebst, sich so leicht in diesen so

harten und rauhen Tod schickte, und ich habe dies auch aus den Briefen Anderer von dort erfahren. Und obwohl ich nie einen ähnlichen Schmerz in meinem Leben empfand, wurde mir doch in solchem Leid ein zwiefacher Trost zuteil. Erstens, daß Du bei ihm warst, denn ich bin gewiß, es hat nicht an Aerzten und Arzneien und auch sonst an nichts gefehlt, was zu seiner Rettung getan werden konnte. Da dies alles nichts nützte, so war es eben Gottes Wille, daß es also geschehe. Was mich zweitens beruhigt, ist die Gnade, die ihm Gott vor seinem Hinscheiden widerfahren ließ, reumütig zu beichten, andächtig zu kommunizieren und die letzte Oelung zu empfangen. Und ich höre, daß er dies alles in tiefer Frömmigkeit tat, was mich hoffen läßt, daß Gott ihm einen guten Platz im Jenseits bereitet hat.' Kann eine christliche Mutter anläßlich eines so herben Verlustes, ‚wie sie nie einen ähnlichen in ihrem Leben empfand', resignierter, demütiger schreiben? Ein wundervolles Beispiel echten, christlichen Familiensinnes in der Renaissance!

Abb. 84 · Bronzino · Bildnis des jungen Giovanni di Cosimo il Vecchio dei Medici · Uffizien zu Florenz

Begünstigte, wie uns die eben angeführten Beispiele belehrten, Beschränktheit der materiellen Verhältnisse, relative Armut oft das sittliche Wohlverhalten einer Familie, so war umgekehrt zweifellos der allgemeine große Reichtum des Landes Hauptursache des steigenden Luxus und Wohllebens, ja von Ausschweifungen der verschiedensten Art. Die Italiener waren damals vielleicht die wohlhabendste Nation der ganzen Welt. ‚Ich weiß nicht was ich über den Luxus sagen soll, der bereits ganz Italien angesteckt hat' ruft der Bußprediger Roberto von Lecce in einer Predigt aus: ‚O Ihr übermütigen Frauen, Euretwegen zürnt Gott, wegen Euerer Schleppen, wegen Euerer entblößten Brüste, wegen Euerer geschminkten Gesichter!' Die vornehmsten Familien gaben wieder das böseste Beispiel. Die im Juni des Jahres 1466 gefeierte Hochzeit des Bernardo Ruccellai mit Nannina de' Medici verschlang mehr als 150 000 Lire nach heutigem Gelde. Ein einziges Kleid der Ippolita Sforza war derart mit Gold und Perlen verziert, daß man den Wert desselben auf 5000 Dukaten, nach gegenwärtigem Geldwert $^1/_4$ Million Lire, schätzte. Als ich im ersten Kapitel dieses Buches von den glänzenden Festlichkeiten der Renaissance sprach, wurden Luxus und Verschwendungssucht schon kräftig berührt. Solche Leidenschaften aber förderten andere Untugenden: Wucher und Betrug. Mit den schärfsten Worten wurden diese Laster, hohes Zinsnehmen, betrügerischer Handel, betrügerische Schlußgeschäfte und Kontrakte, Gebrauch falschen Gewichts

von den Bußpredigern gegeißelt. Jüdische und christliche Wucherer sogen vereint das Volk aus. Eine der Predigten des Gabriel von Barletta bringt in der drastischen Art, welche denselben auszeichnete, folgendes Zwiegespräch: ‚Du, Bürger, bist Du ein Christ?' ‚Ja, Pater, getauft in jener Kirche.' ‚Was bist Du?' ‚Ich treibe Wucher.' ‚O wenn die Kleider Deiner Frau unter eine Presse gelegt würden, dann käme das lebendige Blut der Armen heraus!' Die Franziskaner waren es, die zur Beseitigung dieser wucherischen Ausbeutung der Notlage namentlich des kleinen Mannes Leihhäuser, montes pietatis, gründeten, wo jeder ohne Zins gegen ein Pfand leihen konnte, und dem Kirchenstaate gebührt der Ruhm, daß er die ersten dieser Wohltätigkeitsanstalten aufzuweisen hatte. — Ein anderes Laster, das der Gier entsprang, wodurch auch immer, Geld zu gewinnen, war die Spielwut. Mit der Leidenschaftlichkeit, die südlichem Blute eigen ist, fröhnten ihr weite Kreise. Doch ist die Annahme falsch, als ob diese und ebenso die vorhin besprochenen Untugenden italienische Spezialität gewesen seien. Einer der berüchtigsten Spieler am Ende des 14. Jahrhunderts war der Florentiner Buonaccorso Pitti, der auf beständigen Reisen enorme Summen gewann und verlor, aber seine hauptsächlichsten Partner waren vornehme Ausländer, die Herzoge von Brabant, Bayern und Savoyen. Ein unter den Völkern jener Zeit allgemein verbreitetes Übel war ferner die Blutrache. Alle Welt schien damals darüber einig, daß bei denjenigen Beleidigungen und Verletzungen, bei welchen die Justiz versagte, jeder sich selber Recht schaffen dürfe. Bei dem feuerigen Temperament der Italiener konnte es nicht wundernehmen, daß solche ‚Privatjustiz' oft besonders hartnäckige Formen annahm und die gegenseitige Blutrache vielfach schier zu keinem endgültigen Austrag kommen wollte. Unablässig predigten fromme Mönche Versöhnung, aber wenn sie viel erreichten, konnten sie die in Blutrache Lebenden versöhnen, das Entstehen neuer Fälle zu verhindern, waren sie schwerlich imstande. Die Eide und Zeremonien, wodurch die Versöhnten sich vor dem Rückfall zu sichern suchten, sind meist ungeheuer streng. Als am Sylvesterabend 1494 im Dom zu Siena die Parteien der Nove und der Popolari sich paarweise küssen mußten, wurde ein Schwur dazu verlesen, worin dem künftigen Uebertreter alles zeitliche und ewige Heil abgesprochen wurde; selbst die letzten Tröstungen in der Todesstunde sollten sich in Verdammnis verkehren, wenn ein Beteiligter ihn verletze. Solche schwere Schwüre schienen bei oft so grimmem Hasse nötig. Oft gründete sich die Blutrache auf nichtigste Ursachen. Ein Beispiel, das die Chronik von Perugia enthält, möge genügen: In der Landschaft von Aquapendente hüteten drei Hirtenknaben das Vieh, und einer sagte: wir wollen versuchen, wie man die Leute henkt. Als der eine dem andern auf der Schulter saß und der dritte den Strick zuerst um dessen Hals schlang und dann an eine Eiche band, kam der Wolf, so daß die beiden entflohen und jenen hängen ließen. Hernach fanden sie ihn tot und begruben ihn. Sonntags kam sein Vater, um ihm Brot zu bringen, und einer von den Beiden gestand ihm den Hergang und zeigte ihm das Grab. Der Alte aber tötete diesen mit einem Messer, schnitt ihn auf, nahm die Leber und bewirtete damit zu Hause dessen Vater; dann sagte er ihm, wessen Leber er gegessen habe. Hierauf begann das wechselseitige Morden zwischen den beiden Familien, und innerhalb eines Monats waren 36 Personen, Weiber sowohl wie Männer, umgebracht.

Vom Mord aus Rache bis zum Mord aus Furcht, aus persönlicher Feindschaft, aus Parteihaß, aus politischen Gründen erwies sich oft genug nur als ein kleiner Schritt. Und daß alsdann in bewegten Zeiten die persönliche Sicherheit oft für gar Viele recht gering war, ist eine klare Folgerung. Der bezahlte Mord durch Bravi, welche von diesem ‚Geschäft' lebten, kam auf. Vergiftungen wurden beliebt. Fürstliche Mordstifter waren keine Seltenheiten. Feiger Meuchelmord hatte meist politischen Hintergrund. Selbst die geheiligten Hallen einer Kirche boten manchmal vor dem Dolch des Meuchelmörders keine Sicherheit. ‚In Neapel ist gar nichts billiger zu kaufen als ein Menschenleben', sagt Pontano, der die Herrschaft der Aragonesen mit dieser Feststellung geißeln will; unter dem Regime der Anjou sei es besser gewesen, meint

er. Die Condottieri, diese Söldnerführer, oft aus niederstem Stand, die sich, vom Geschick begünstigt, nicht selten kraft strategischer Klugheit und Tapferkeit bis zu Gewaltherrschern von Städten und Leuten heraufarbeiteten, schreckten um ihr Ziel zu erreichen und dann um die einmal gewonnene Stellung auszunutzen und zu behaupten, vor keinem Mord, überhaupt vor keinem Verbrechen irgendwelcher Art zurück. Der Condottiere Braccio von Montone, den der päpstliche Bannstrahl getroffen hatte, geriet beim bloßen Anblick psallierender Mönche dermaßen in Wut, daß er sie von einem hohen Turm herunterwerfen ließ. Dem Tyrannen von Rimini, Sigismondo Malatesta, konnte die römische Kurie mit vollem Recht Mord, Notzucht, Ehebruch, Blutschande, Kirchenraub, Meineid und Verrat, und das alles in wiederholten Fällen, vorwerfen. Daß gerade die regierenden Kreise, die Herrscherfamilien, in sittlicher Beziehung damals vielfach das allerschlimmste Beispiel gaben, wurde früher schon erwähnt. Doch darf man auch hierin keine Sonderheit der italienischen Renaissance sehen. Wie war es denn anderswo? Man denke an die durch Shakespeares Dramen verewigte Geschichte des englischen Königtums. Klebt nicht zeitweilig auf jedem Blatte des Geschichtsbuches, das uns von den englischen Königen erzählt, Verwandtenblut? ‚Man weiß, um welcher ‚Tugend' willen Anna von Boleyn das Schaffot bestieg.' Von sechs Frauen, die er sich antrauen ließ, mordete ein König Heinrich VIII. von England vier. Etwas derartiges hat auch der Gewalttätigste unter den Tyrannen der italienischen Renaissance nicht auf dem Gewissen. Wenn schon ein allgemeiner Frevelsinn weite Kreise der italienischen Renaissance erfaßt hatte, so gebietet überhaupt die vergleichende Gerechtigkeit zu fragen, wie sah es denn damals in der übrigen Welt aus? War es in Deutschland etwa besser? In einem Schreiben des Konstanzer Rates vom 5. Februar 1544 heißt es: ‚daß Deutschland in allen ärgerlichen Sünden und Lastern ganz und gar ersoffen, daß auch der Stadt und dero Bürger Regiment und Leben sehr befleckt ist, die alte bürgerliche Zucht ist hingefallen. Ehre und Reichtum werden zu Pracht, Hoffart, Ueberfluß und Mutwillen mißbraucht, anderer Laster zu geschweigen. Diejenigen, welche ‚Gottes Wort angenommen haben' (d. h. von Rom abgefallen sind) bleiben in der alten Haut. Es ist zu besorgen, Gott hab' sich endlich fürgenommen, das Teutschland mit Blut und sonst zu strafen, und wie es sich mit fremdem Blut vollgesoffen und alle Bosheit gesaufet hat, auch noch darin verharrt, also muß es mit gleichem Maße in seinem Blute ertrinken und in eigener Bosheit umkommen'. (Frankfurter Stadtarchiv.) Schon im Jahre 1523 hatte Martin Luther seine ihm anhängende Umgebung mit Sodoma und Gomorrha verglichen. ‚Alle Welt', klagte er, ‚gehet in Fressen und Saufen und Unkeuschheit und in allen Lüsten frei, daß es sauset und brauset'. ‚Wir sind', äußerte er zwei Jahre später, ‚zum Spott und zur Schande aller anderen Land' geworden, die uns halten für schändliche, unflätige Säu', die nur Tag und Nacht trachten, wie sie toll und voll sei'n und keine Vernunft noch Weisheit bei uns sein kann.' Deutschland führe durchaus ‚ein eitel Säuleben, daß, wenn man es malen sollt', so müßt' man es einer Sau gleich malen.' (Luther, Sämtliche Werke, Erl. Ausg. 28; 420. 36, 411. 300.) Schließlich sei noch die Frage erlaubt, was heute in jedem Lande der Welt noch geschähe, wenn Justiz und Polizei ihre Tätigkeit, die im modernen Sinn damals nicht ausgeübt werden konnte, einstellten. Und kommen nicht trotzdem, wenn auch das Verbrechertum heutzutage meistens, nicht durchweg, auf andere Bevölkerungsklassen zurückgeht wie damals, noch Untaten genug vor, die an Bestialität selbst von den schlimmsten in der Renaissance nicht überboten werden? — Durch Hinweis auf alles dies soll der Frevelsinn weiter Kreise in der italienischen Renaissance nicht entschuldigt, aber zur gerechten, alles abwägenden Beurteilung in ein klärendes Licht gerückt werden.

Gelegenheit wurde schon genommen, darauf hinzuweisen, daß in der italienischen Renaissance gerade die Kreise, die im öffentlichen Leben standen, besonders gern der Sittenverderbnis verfielen. Je inniger die Kirche mit dem gesamten öffentlichen und sozialen Leben verwachsen war, umsomehr wurde auch sie in ihren Gliedern und Repräsentanten von den Gefahren der

Abb. 85 · Unbekannter Meister · Cesare Borja · Uffizien zu Florenz

Welt bedroht, von dem Verderben der Welt angesteckt. Muß man auch die Anschauungen, welche Machiavelli von den damaligen kirchlichen Zuständen vorträgt, Boccaccio und andere Novellisten sich zusammenreimen, als Zerrbilder zurückweisen, so ist es doch unzweifelhaft, daß im 15. Jahrhundert ein Teil des italienischen Klerus, von den Bettelmönchen an bis hinauf zur höchsten Spitze, an den Mißständen der Zeit seinen Anteil hatte. Selbstsucht, Stolz, Habgier, die in unerhörter Pfründenkumulation und Simonie ihren Ausdruck fanden, Pracht und Üppigkeit, verfeinerter und grober Sinnengenuß hatten im geistlichen Stand Verbreitung gefunden. Das Kardinalskollegium und der päpstliche Hof blieben von der Ansteckung nicht verschont. Nicht genügend bekannt dürfte aber die Tatsache sein, daß damals die Kardinäle, Bischöfe und Äbte nicht absolut notwendigerweise die höheren Weihen empfangen zu haben brauchten, also vielfach *keine* Priester waren und ein nicht unantastbares Leben derselben dann dem Priesterstand als solchem nicht ohne weiteres aufgebürdet werden darf. Gerade diese weltlichen Kirchenfürsten arbeiteten jedoch einer Verweltlichung des Kardinalskollegiums, selbst der römischen Kurie in unheilvoller Weise vor. Welche in bezug auf ihr Sittenleben anfechtbare Männer hierdurch in den höchsten Senat der Kirche kamen, zumal unter dem mächtigen Einfluß der Borja, bezeugt ein Hinweis darauf, daß einen Pietro und Raffaele Riario, einen Ippolito d'Este, einen Francesco Illoris, einen Francesco Alidosi, zeitweilig selbst einen Cesare Borja der Purpur schmückte. Daß es vor allem einem Rodrigo Borja möglich war die Tiara zu erschleichen und den geheiligten Stuhl des Apostelfürsten schmählich zu entweihen, ist und bleibt ein Schandfleck. Ebensowenig ist der Umstand, daß ein Teil des Klerus in der Renaissance, wo ein gutes Beispiel so nötig war, statt dessen ein böses gab, irgendwie zu verhüllen oder zu entschuldigen, sondern nur ernstlich zu bedauern.

Angesichts solcher Mißstände, welche den Satirikern nur zu reichen Stoff darboten, kann jedoch dem Zeitalter der Renaissance andererseits das Zeugnis nicht versagt werden, daß wohlgesinnte Ordensobere, wie namentlich Egidio von Viterbo, fromme Bischöfe wie Antonino und Lorenzo Giustiniani sowie nicht wenige Päpste nicht müde geworden sind immer wieder Reformversuche anzustellen. Gerade auf dem Gebiet der Klosterreform wurde Bedeutendes geleistet. Einen großen und nachhaltigen Einfluß übte in Italien namentlich die von dem Venetianer Ludovico Barbo im Jahre 1412 gestiftete Benediktiner-Kongregation von ‚S. Giustina' zu Padua auf die Erneuerung des guten Geistes in den Klöstern und auf die Besserung der Sitten des Volkes aus. Dieselbe gründete nicht nur zahlreiche neue Niederlassungen sondern sandte auch Mönche in bereits bestehende Klöster, um dieselben zu reformieren. Im Laufe des Jahrhunderts schloß sich eine Mehrzahl der Benediktinerklöster der neuen Reform an. Daß übrigens gerade in den am meisten geschmähten Klöstern sich neben den ver-

derbten und reformscheuen auch bessere und sogar vortreffliche Elemente erhalten hatten, zeigt ein Blick auf die großen Bußprediger, die fast ausnahmslos den Orden angehören.

Die Bußprediger (besonders Savonarola)

Von bedeutenderen Bußpredigern seien nur genannt: die Franziskaner Antonio von Rimini, Giovanni Capistrano, Roberto von Lecce, Antonio von Vercelli, Bernardino von Feltre, der Servit Paolo Attavanti, der Karmelit Battista Panezio, der Augustiner Egidio von Viterbo, schließlich die Dominikaner Giovanni Dominici, Gabriel Barletta und vor allen: Girolamo Savonarola. Die Erfolge, welche die Bußprediger in sittlicher wie in sozialer Hinsicht errangen, waren meist ganz außerordentliche. Wenn sie erschienen, gerieten die ganze Stadt und ihre Umgebung in Bewegung; meist wurden alle Läden geschlossen: wenn die größten Kirchen nicht ausreichten die Zahl der Herbeigeströmten zu fassen, wählte man öffentliche Plätze. Kopf an Kopf gedrängt, stand die Menge zu Tausenden und harrte stundenlang aus, denn die Predigten waren meist sehr lang. Von der Predigt des Roberto von Lecce zu Perugia im Jahre 1448 wird berichtet, daß sich zu derselben 15 000 Personen aus der Stadt und Umgebung eingefunden hatten, daß alle Plätze schon stundenlang vorher besetzt waren, und daß die Predigt gegen vier Stunden dauerte. Schon an früherer Stelle wurde die bedeutungsvolle Tatsache betont, daß keine Zeitepoche in keinem Land so gewaltige Bilder der Bekehrung ganzer Städte und Provinzen aufzuweisen hatte wie die italienische Renaissance. Erfolge solcher Bußpredigten waren zahlreichste reuige Beichten und Kommunionen besonders auch solcher, die jahrelang die Sakramente gemieden hatten, Versöhnungen, Zurückerstatten ungerechten Gutes, bessere Gesittung, Freilassung ärmerer Schuldgefangener, endlich das Verbrennen von Luxussachen und Werkzeugen gefährlichen aber auch harmlosen Zeitvertreibs, falscher Haartouren, ‚Maskengesichter', von Würfeln, Karten, Spielen aller Art, selbst von Bildern und Büchern. Riß doch der Dominikaner Savonarola die Florentiner soweit hin, daß bald ihre ganze geliebte Bildung und Kunst in dem Glutfeuer, das er entzündete, zusammengeschmolzen wären. ‚Das einzige Gute', predigte Savonarola, ‚was Plato und Aristoteles geleistet haben, ist, daß sie viele Argumente vorbrachten, welche man gegen die Ketzer gebrauchen kann. Sie und andere Philosophen sitzen doch in der Hölle. Ein altes Weib weiß mehr vom Glauben als Plato. Es wäre gut, wenn viele sonst nützlich scheinende Bücher vernichtet werden.' Immerhin wollte selbst ein Savonarola in den höheren Schulen die klassische Lektüre von Homer, Vergil und Cicero, aber nicht die von Catull, Ovid, Tibull und Terenz gelten lassen, auch müßte sie durch jene kirchlicher Autoren wie Hieronymus und Augustinus ergänzt werden. Ebensowenig verwirft er die kirchliche Kunst als solche, nur erscheint ihm die der Renaissance

Abb. 86 · Fra Bartolommeo · Hieronymus Savonarola · Kloster San Marco zu Florenz

Abb. 87 · Zelle Savonarolas im Dominikanerkloster San Marco zu Florenz

heidnisch: ‚Wie Eure Kurtisanen kleidet und schmückt, Ihr Künstler, die Gottesmutter und gebt ihr die Züge Euerer Liebsten!' ‚Die heiligen Gestalten sollen über die gewöhnliche Natur erhaben und als solche typisch kenntlich gemacht werden; ihre Tracht soll ernst und schmucklos sein und der frühen Zeit entsprechen, in der sie lebten!' Wenn nun auch Savonarola — und das Gleiche gilt später von den Führern der Gegenreformation, von Paul III., der trotz der stürmischen Zeiten Gönner der humanistisch gebildeten Gelehrten und Künstler war, sowie von dem Jesuitenorden, der Gelehrsamkeit und Kunst sehr wohl für seine Zwecke zu verwerten wußte, — keineswegs der Kunst und den humanistischen Bestrebungen seiner Zeit so absolut verneinend gegenüberstand, wie die vom Papsttum abgefallenen nordischen Länder, wo ein Luther in derber Weise die Philosophie als ‚Teufelsmetze' und ‚Teufelsfrevel' verfluchte, wo die Bilderstürmer und Puritaner in ihrem Kunsthaß nicht nur die bildenden Künste nicht mehr dulden wollten, sondern herrlichste Werke in schonungslosem Vandalismus zertrümmerten, wenn nun auch Savonarola einen solchen radikalen Standpunkt nicht einnahm, so waren doch auch seine begrenzten Anschauungen schon dem blühenden Kunst- und Kulturleben der italienischen Renaissance so feindlich und tötlich wie Wasser dem Feuer. Wie gewaltig muß die Seele gewesen sein, die bei diesem engen Geiste wohnte! Welch' eines Feuers bedurfte es, um den Bildungsenthusiasmus der Florentiner sich vor solchen Anschauungen beugen zu lehren! Bei solcher Gegensätzlichkeit konnte allerdings der Sieg selbst einer solchen völlig zu Feuer und Flammen gewordenen Persönlichkeit wie Savonarola nicht von Dauer sein; zumal dieser Bußprediger in seinen Mitteln, um Florenz umzuwandeln, sehr wenig wählerisch war. Genannt sei nur die von Savonarola organisierte Schar von Knaben, die in die Häuser drangen und die für den Scheiterhaufen geeigneten Gegenstände mit Gewalt verlangten. Und so blieb die Reaktion nicht aus. Der Bußprediger, der ein ethisch Edelstes wollte, verfiel, ekstatisiert, auf Weissagungen und Visionen, verlor sich auf das politische Gebiet, trotzte

Abb. 88 · Bacci Venuti · Savonarola predigt im Dom zu Florenz

dem päpstlichen Schweigegebot, wobei der Umstand, daß der unwürdige Alexander VI. sein päpstlicher Gegner war, für den ungehorsamen Dominikaner bedeutsam mildernd wirkt, mußte dann endlich die Verquickung seiner religiösen und ethischen Ideen mit Kommunal- und Staatspolitik auf dem Scheiterhaufen büßen. Bei allem dem kann an der an sich durch und durch edeln und treu kirchlichen Gesinnung Savonarolas kaum gezweifelt werden. Demütig und dankbar nahm er den ihm auf seinem letzten Gange angebotenen päpstlichen Sterbeablaß an und starb so in vollster Gemeinschaft nicht nur mit der Kirche sondern auch in vollkommenster Ergebenheit selbst gegen einen so unwürdigen Papst wie Alexander VI. Schon im Mai 1497 hatte er an diesen geschrieben: ‚Nichts ist von mir je vorgebracht worden gegen den katholischen Glauben und gegen das, was die Heilige Römische Kirche gut heißt, deren Zurechtweisung ich mich immer unterworfen habe und so oft es nottun sollte immer und immer mich unterwerfe ... Es wird offenbar werden, ob ich ein Verbreiter von Ketzereien, was ferne sei, oder der katholischen Wahrheit bin!' Und in seinem ‚Triumph des Kreuzes' hat Savonarola erklärt: ‚In Zweifeln ziehen wir die Römische Kirche zu Rat als das erste von Gott dergestalt geleitete und regierte Prinzip, daß sie vorzüglich in dem, was zum Glauben des menschlichen Geschlechts und zu seinem Heile gehört, nicht irren kann'. Mit welcher heiligen Ehrfurcht er während seines ganzen Lebens das Dominikanergewand getragen hatte, beweisen die Worte, die er sprach, als er vor seiner Hinrichtung das Ordenskleid ablegen mußte: ‚Heiliges Kleid! Wie hatte ich mich nach dir gesehnt! Durch die Gnade Gottes wurdest du mir verliehen, und fleckenlos habe ich dich bis heute bewahrt. Jetzt lasse ich dich nicht, aber du wirst mir genommen!' Wie eine erschütternde Tragödie wirkt nach allem dem das Ende des Mannes, der so viele Jahre seines Lebens in den stillen Räumen seines Klosters wie ein Heiliger gelebt und durch sein gottbegeistertes Wort auf der Kanzel und im Beichtstuhle so viele Seelen zu Christus geführt hat, der aber in den letzten Jahren infolge seiner politischen Stellungnahme in einen verhängnisvollen Strudel hineingeraten war und darin seinen tragischen Untergang gefunden hat. Was übrigens der ernste, der sittenreine und sittenstrenge, von inniger Liebe zu Christus durchglühte Dominikaner von San Marco in den letzten Jahren seines Lebens etwa fehlte, das hat er durch Reue und Buße, durch seinen so tragischen Tod und durch die fromme, echt christliche Weise, mit welcher er denselben als Strafe für seine Fehler hinnahm und erlitt, vor Gott und den Menschen mehr als gesühnt. Und darum kann das Bild des edlen Dominikaners nur in reinem, idealem und himmlischem Lichte vor unserer Seele stehen, so wie es einst vor der Seele des Fra Bartolommeo della Porta stand, als er in frommem und erfurchtsvollem Andenken an seinen Meister und Freund in dem Kloster von San Marco das Bild Savonarolas zeichnete und malte.

Frömmigkeit

Uebrigens ist die Annahme falsch, daß in der Renaissance nur die Bußprediger und eine Anzahl weiterer Ordenspriester Beispiele tiefer Frömmigkeit gewesen wären; dem aufmerksamen Beobachter treten vielmehr nicht minder unter der Weltgeistlichkeit und den höheren Prälaten eine Reihe trefflicher Männer entgegen, die in jener an Gärungen reichen Zeit voll und ganz ihre Pflicht taten. Die Gerechtigkeit gebietet, auch auf diese hinzuweisen. Von Bischöfen dieser Art seien etliche genannt: zu Mantua: Matteo Bonimperto († 1444), zu Venedig: Lorenzo Giustiniani († 1446), zu Mailand: Gabriel Sforza († 1457), zu Florenz: der hl. Antonino († 1459), zu Foligno: Antonio Bertini († 1487), zu Rimini: Jacopo Passarella († 1495), zu Padua: Pietro Barozzi († 1507), zu Neapel: Alessandro Caraffa († 1503), zu Chieti: Giovanni Pietro Caraffa († 1524) u. a. Auch im obersten Senat der Kirche glänzten eine ganze Anzahl Männer durch Vorzüge des Geistes und des Herzens. Martin V. ernannte eine Reihe ausgezeichneter Kardinäle, unter welchen besonders Domenico Capranica, Giuliano Cesarini und Niccolo d' Albergati hervorragten.

Abb. 89 · Raffael · Bildnis eines Kardinals (Bernardo Dovizi da Bibbiena) · Pradomuseum zu Madrid

Eugen IV. zierte den großen Griechen Beſſarion, Juan Torquemada, Juan de Carvajal und Nikolaus von Cuſa mit dem Purpur. Kalixtus III. erhob den trefflichen Infanten Jakob von Portugal, Pius II. den würdigen Bruder des Domenico Capranica, Angelo und Aleſſandro Oliva. Unter Paul II. wurden der edle Olivieri Caraffa und Marko Barbo ernannt. Sehr würdige Glieder des Kardinalskollegiums berief Sixtus IV., ſo Stefano Nardini, den Spanier Pedro Gonzalez de Mendoza und den heiligmäßigen Elias de Bourdeilles. Vor allen iſt weiter der große Franz Ximenes zu nennen, der mit der höchſten Einfachheit und Sittenſtrenge ein glänzendes adminiſtratives Talent und überraſchende wiſſenſchaftliche Bildung verband und von Julius II. den roten Hut erhielt. Unter Leo X. glänzte im Senate der Kirche Kajetan Thomas de Vio, der als Legat in Deutſchland, Frankreich und Ungarn eine ſtaunenswerte Tätigkeit entwickelte und wegen ſeiner hohen Gelehrſamkeit als der größte Theologe ſeit Thomas von Aquin bezeichnet wurde. Paſtor zählt aus den Jahren 1400—1520 allein 89 Heilige und Selige auf, welche alle der italieniſchen Renaiſſance entſtammen. Dabei macht dieſe Liſte, aus welcher ich als die beiden bekannteſten Namen Bernardin von Siena, den Franziskanerprediger, und Fra Giovanni Angelico, den Dominikanermaler, nenne, auf Vollſtändigkeit keinen Anſpruch. Nicht darunter befindet ſich dann auch die bekannte, 1380 verſtorbene hl. Katharina Benincaſa von Siena aus dem Orden der Dominikanerinnen, die eine ſtarke Anzahl zum Teil erhaltener, zeitgeſchichtlich und literariſch hochintereſſanter Briefe an kirchliche und weltliche Große, aber auch an Angehörige anderer, ſelbſt niederſter Bevölkerungsſchichten ſchrieb, und welche die Rückkehr des päpſtlichen Hofes von Avignon nach Rom, alſo das Ende des Avignonſchen Exils, veranlaßte.

Wie ſtand es mit dem Chriſtentum und mit der Frömmigkeit der weiteſten Kreiſe des Volkes? — Die Andacht der Maſſen trat bei den großen kirchlichen Jubiläen von 1450, 1475, 1500 unter geradezu rieſenhafter Anteilnahme in überwältigender Weiſe zutage. Nicht minder brach bei allgemeinen Unglücksfällen, beſonders bei den häufigen Peſtepidemien, die religiöſe Geſinnung bei allen Klaſſen der Bevölkerung mächtig durch; auf alle Weiſe ſuchte man in ſolchen Zeiten durch Werke der Buße, Frömmigkeit und Wohltätigkeit den Himmel zu verſöhnen. Als im Jahre 1457 Peſt und Erdbeben Bologna heimſuchten, durchzogen nach dem Berichte des Stadtchroniſten große Bittprozeſſionen die Straßen. Scharen von Geißlern hielten Umzüge; wenn ſie zu den auf den Straßen ſtehenden Kreuzen kamen, riefen alle laut: ‚Barmherzigkeit!‘ Acht Tage lang faſtete auf das Strengſte beinahe die ganze Stadt. Die Metzger verkauften kein Fleiſch; ſelbſt die von der Schande lebenden Weiber beſſerten ſich. Solche Beiſpiele ließen ſich aus den verſchiedenſten Städten reichlich mehren. Nach der furchtbaren Niederlage bei Agnadello am 14. Mai 1509 befahl die Regierung von Venedig ſelbſt ein großes Bußfeſt zur Beſänftigung des göttlichen Zornes. Ueber 70000 Einwoh-

ner der Lagunenstadt empfingen in jenen Schreckenstagen die heiligen Sakramente. Einen glänzenden Beweis für den religiösen Sinn der Masse gibt das damals hochentwickelte Vereins- und Bruderschaftswesen ab. Die überaus zahlreichen Zünfte verfolgen zwar zunächst weltliche Zwecke; sie verbanden jedoch damit fast ausnahmslos auch religiöse und charitative. Mehr oder minder hatten die Zünfte, die in keiner Stadt fehlten, sogar ein religiöses Gepräge. Jede Innung hatte ihre eigene Kirche oder Kapelle, ihren eigenen Geistlichen. Strenge Vorschriften wachten über die Erfüllung der religiösen Pflichten seitens der Mitglieder. Neben und innerhalb der Zünfte bestanden vielfach noch besondere Vereinigungen, welche die religiöse und sittliche Vervollkommnung ihrer Mitglieder durch Ausübung besonderer Werke der Gottesverehrung oder der Nächstenliebe zum Zwecke hatten. Diese sogen. Bruderschaften hatten ebenfalls ihren besonderen Schutzheiligen, ihre eigene Kirche oder Kapelle. Mit den Beiträgen der Mitglieder der Bruderschaft wurden die Bedürftigen unterstützt, die Töchter mit Aussteuern versehen, die Kranken gepflegt, die Toten begraben. Jede Stadt, ja fast jedes Dorf Italiens hatte solche Bruderschaften aufzuweisen, welche die Päpste reich mit geistlichen Gnaden ausstatteten. So entstand 1415 in Venedig die Rochusbruderschaft, welche bei dem wiederholten Auftreten der Pest eine überaus segensreiche Tätigkeit entfaltete. Die reichsten Bürger, Adelige und selbst viele Dogen gehörten ihr an. Besonders reich an Bruderschaften waren Rom und Florenz; zu Anfang des 16. Jahrhunderts zählte man dort ihrer 73; die berühmteste in der Arnostadt war immer die ‚Misericordia', die heute noch existiert, und deren Brüder arme Kranke besuchen, arme Tote begraben, und zu deren Angehörigen heute noch alle männlichen Mitglieder des italienischen Königshauses zählen. Wie ein lebendig gewordenes Fresko aus den Tagen Giottos und Orkagnas, mit dem schwarzen, talarartigen Mantel und der schwarzen Kappe, die, Haupt und Nacken des Trägers bedeckend, nur zwei Ausschnitte für die Augen freiläßt, am Gürtel den raschelnden Rosenkranz, eine schwarzbehangene Bahre in ihrer Mitte, durchschreiten die Brüder der Misericordia heute noch unter demselben Schweigen, in demselben gemessenen Schritt wie vor fast 700 Jahren die Straßen der Stadt Florenz. Wie vor fast 700 Jahren entblößt heute noch jeder Einheimische, von dem König an bis zum Bettler, das Haupt beim Herannahen der schwarzen Schar. Heute noch hält der auswärtige Besucher und Neuling auf dem Boden Toskanas vor dem gespensterhaft erscheinenden Zuge befremdet seine Schritte an, und der Florentiner, an den er sich mit der Frage wendet: was der seltsame Auftritt bedeute, antwortet ihm, verwundert über solche Unwissenheit: ‚Es ist die Misericordia! Ja, seit nahezu 7 Jahrhunderten nennt die Bevölkerung Toskanas mit derselben Ehrfurcht und Dankbarkeit den Namen der Misericordia, die sich in ihrer altrepublikanischen Verfassung seit den Tagen Dantes bis auf diese Stunde, unbekümmert um alle staatlichen und sozialen Umwandlungen, die sich seitdem vollzogen, immer sich selbst getreu, unveränderlich wie ein Naturgesetz aufrecht erhalten hat. Seit dem Augenblick, wo sie um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu Florenz ins Leben trat, wurde letzteres während des 13., 14. und 15. Jahrhunderts von nicht weniger als 25 Pestepedemien heimgesucht, und jedesmal wissen die Zeitgenossen zu erzählen ‚von den Brüdern der Misericordia, von ihrem Todesmut und von der nie rastenden Erfüllung ihrer Mission'.

Besondere Vereinigungen für die Bestattung der Toten waren in Italien vielfach verbreitet, ebenso die Rosenkranzbruderschaften, die man auf den hl. Dominikus zurückführt, und deren Mitglieder sich verpflichteten, an bestimmten Tagen den Rosenkranz zu beten, um Befreiung von schweren Heimsuchungen zu erflehen. Am verbreitetsten aber war der ‚dritte Orden', der durch den hl. Franziskus von Assisi feste Gestalt und Regel (aus 20 Abschnitten bestehend) erhielt. Diese sogen. ‚Tertiarier' oder ‚Brüder und Schwestern von der Buße' sollten gleichsam eine Ordensfamilie in der Welt bilden, aber durch ihre Regel von dem Geist der Welt bewahrt bleiben. Laien und Weltpriester sollten auf diese Weise an den Wohltaten und Gnaden des Ordens teilnehmen, ein Leben nach dem Geiste des hl. Franziskus führen. Von An-

fang an war der dritte Orden ungemein populär im Heimatlande des Stifters. Die hervorragendsten Geister der italienischen Nation, ein Dante, ein Columbus haben ihm angehört, wie Segur und Jeiler wissen wollen: auch Raffael und Michelangelo. Wenn man nun bei den Italienern der Renaissance solches gesteigertes religiöses Leben, tiefgefühlte religiöse Dichtungen, treues Festhalten an die kirchliche Lehre, an kirchliche Vorschriften und Institutionen einerseits und die Verächtlichmachung und Verhöhnung von Klerikern, Mönchen und Nonnen in gerngelesenen Novellen und im Volkswitz andererseits als Widerspruch empfinden möchte, so vergesse man nicht, daß ein Teil des geistlichen Standes eine solche scharfe Geißelung durch ein seines Amtes unwürdiges Leben nur allzusehr herausforderte, vor allem aber, daß die Italiener weit schärfer als alle anderen Nationen Person und Amt unterschieden. Nicht umsonst hatte die hl. Katharina betont, daß man unter allen Umständen jedem, auch dem schlechtesten Papste gehorchen müsse. Mochten auch die Ausspender der Gnaden und Segnungen unwürdige Personen sein, man war überzeugt, daß auch ein unwürdiger Stellvertreter Christi in Ausübung seines Amtes immer noch sein Stellvertreter sei, und daß die Sakramente von Christus ihre Wirksamkeit herleiteten, nicht von der Heiligkeit des unmittelbaren Spenders. Man gedenke, mit welchem heißen Verlangen ein Savonarola den Sterbeablaß empfing, den sein unwürdiger päpstlicher Gegner, ein Alexander VI., ihm schickte. Ein großer Frevler, Vitellozzo Vitelli, hatte vor seiner Hinrichtung keinen sehnlicheren Wunsch, als von demselben Alexander die Absolution zu erlangen.

Kirchlichkeit und Humanismus

Auf das religiöse Denken der Renaissance blieb für Viele der gefeierte Humanismus der Zeit nicht ohne Einfluß. Die platonische Akademie zu Florenz hatte sich es förmlich zum Ziel gesetzt, den Geist des Altertums mit dem des Christentums zu durchdringen. Nun ist es zunächst sehr bemerkenswert, daß gerade die Hauptförderer der humanistischen, griechischen Literatur der strengsten christlichen Frömmigkeit, ja der Askese ergeben waren. Männer wie Fra Ambruogio Camaldolese, Niccolo Niccoli, Gianozzo Manetti, Donato Acciaiuoli, Maffeo Vegio, — auch die Päpste Nikolaus V. und Pius II. wären hier zu nennen — vereinigen mit allseitigem Humanismus eine sehr gelehrte Bibelkunde und eine tiefe Frömmigkeit. Für eine ganze Anzahl, besonders jener dem Laienstande angehörigen Humanisten aber erzeugte die übertriebene Begeisterung für das Altertum fast unvermerkt eine Schwächung des religiösen Gefühls. Daß man das Altertum hoch- und das Mittelalter geringschätzte, wirkte verwirrend auf die Religionsunterschiede der beiden Zeitalter. Das eigentlich Christliche und Dogmatische hatte wie alles, was dem Mittelalter eigentümlich war, für die einseitigsten Enthusiasten der Renaissance wenig Wert. Indifferent gegen den von der Kirche vertretenen wesentlichen Unterschied zwischen Heidnischem und Christlichem, mischten dieselben eines unter das andere und gefielen sich besonders darin, christliche Gedanken in heidnischer Sprache zu verstecken. Das mußte für eine Anzahl eine gewisse religiöse Indifferenz zur Folge haben. Der bezeichnendste Ausdruck derselben ist die bekannte Geschichte von den ‚drei Ringen' bei Boccaccio, die Lessing später seinem ‚Natan dem Weisen' in den Mund legte. Daß ähnliche Ansichten im Kreise des Lorenzo dei Medici ungescheut ausgesprochen werden durften, zeigt der ‚Morgante Maggiore' des Luigi Pulci. Eine Art Programm solcher radikal antikisierenden Richtung hatte Lorenzo Valla in seiner 1431 veröffentlichten Schrift ‚Ueber die Lust' ausgesprochen. Der Epikureismus des Altertums feierte hier seine Auferstehung. Genuß, Genuß und nichts als Genuß ist es, was Valla fordert. Die sinnliche Lust ist ihm das höchste Gut, und deshalb preist er jene Völker des heidnischen Altertums glücklich, welche die Wollust zum Gottesdienst erhoben. Charakteristisch für die Zeit war, daß solche antik-naturalistisch gesinnte Humanisten trotzdem gar nicht darandachten, mit der Kirche offen zu brechen; meistens vermieden sie es absichtlich, sich ihres Widerspruchs bewußt zu

werden oder waren viel zu gleichgültig, sich mit religiösen Fragen ernster zu beschäftigen. Einzelne gelangten in den Ruf von Atheisten, da sie indifferent waren und dabei ruchlose Reden gegen die Kirche führten; einen irgendwie spekulativ begründeten Ueberzeugungs-Atheismus hat keiner aufgestellt. Im Leben ein Spielen mit antiken philosophischen, ja ganz freigeistigen Anschauungen neben solchen der anerzogenen Religion, an der man festhielt, und welcher man sich beim Sterben völlig und ausschließlich unterwarf, das war bei gar nicht wenigen Literaten und Humanisten der Zeit das Gewöhnliche. Angesichts des Ernstes des Todes glaubten auch die Fortgeschrittensten wieder nur an die alten christlichen Wahrheiten, wie sie die Kirche lehrte. Codrus Urceus, Professor zu Bologna, sagte zwar seinen Zuhörern, was nach dem Tode des Menschen mit seiner Seele oder seinem Geiste geschehe, das wisse man nicht, und alle Reden über das Jenseits seien Schreckmittel für alte Weiber. Beim Herannahen des Todes söhnte er sich jedoch mit Gott und der Kirche aus und ermahnte auch seine Schüler, zum Glauben zurückzukehren. Boccaccio, der einst so ausgelassene Kavalier, der Priester und Mönche so gern verspottete, konnte später von Petrarca nur mit Mühe zurückgehalten werden, alle seine Bücher zu verkaufen und in einem Kloster das nach so lustiger Jugend ernste Mannesalter zu beschließen. Vor seinem Tode war der Karthäusermönch Giochino Ciani sein das vollste Vertrauen besitzender Seelenberater, den Augustinermönch Magister Martino da Signa setzte er zum Erben seiner Bibliothek ein und er, der früher über Reliquien sich belustigt hatte, vermachte die heiligen Reliquien, die er sich später mit vieler Mühe, teils aus weiter Ferne, verschafft hatte, testamentarisch dem Kloster Santa Maria di San Sepolcro. Ein weltmännischer Vornehmer, der Sienese Giovanni Colombini, hatte Frau und Kinder, stand in hohem Ansehen bei seinen Mitbürgern und bekleidete mehrere Ehrenämter. Eines Tages verzichtete er auf alle Würden, verteilte sein Vermögen unter die Armen und, gefolgt erst

Abb. 90 · Unbekannter Meister · Pico della Mirandola · Uffizien zu Florenz

von einigen Gleichgesinnten, dann von einer größeren Anhängerschar, durchzog er die Stadt und ihre Umgebung, predigte die Nächstenliebe und Verachtung irdischen Besitzes. Er starb 1367 und wurde heiliggesprochen. Seine Jünger nannten sich die armen Jesubündler, Jesuati. Als Savonarola Prior des Klosters San Marco zu Florenz war, traten dort, neben anderen, folgende gelehrte Humanisten in den Dominikanerorden: Zanobi Acciaioli, der berühmte Kenner des Griechischen und Lateinischen und nachmalige Bibliothekar Leos X., der gelehrte Orientalist Blemmet, der in allen Wissenschaften bewanderte Tommaso Serratico, der Professor der Medizin an der Universität von Florenz Pietro Paolo Urbino und der bedeutende Humanist Girolamo Benivieni. Im Geiste des hochbegabten und wohlmeinenden, aber phantastischen und leidenschaftlichen Philosophen Pico della Mirandola hatten sich platonische Lehren mit kabbalistischen Ideen in seltsamer Weise vermischt. Von großem Selbstgefühl erfüllt, stellte Pico nicht weniger als 900 ‚dialektische, moralische, physische, mathematische, meta-

phyſiſche, theologiſche, magiſche und kabbaliſtiſche' Sätze auf, die teils ſeine eigenen, teils aus den ‚Denkmälern chaldäiſcher, arabiſcher, hebräiſcher, griechiſcher, ägyptiſcher und lateiniſcher Weiſen' entnommen waren. Die öffentliche Verteidigung der Theſen wurde ihm unterſagt; eine Anzahl derſelben wurden ſogar von einer aus Juriſten und Theologen gebildeten Kommiſſion ‚als ketzeriſch und Anſtoß erregend, als längſt widerlegte Irrtümer der heidniſchen Philoſophen erneuernd, als den jüdiſchen Wahnglauben begünſtigend' öffentlich verworfen. Im Anſchluß an ſeine ungeſchickte Art ſich zu verteidigen, glaubte man ſpäter noch ein Recht zu haben, ihn wegen Unehrlichkeit, ja wegen Eidbruches verklagen zu können. Und wie ertrug der im Grunde edelgeſinnte, gelehrte, ſtolze Sproß einer hohen Adelsfamilie ſolche tiefe Demütigung? Voller chriſtlicher Ergebung. Eine vollſtändige Sinnes- und Lebensänderung trat bei ihm ein. Der ehedem Leichtlebige wurde zum Asketen. Er entſagte aller Ruhm- und Ehrſucht, widmete ſich eifrig dem Gebete, harten Bußübungen und den Werken der Mildtätigkeit. Pico verkaufte ſeine väterlichen Erbgüter und ſpendete einen Teil des Erlöſes den Armen. Mit fieberhaftem Eifer betrieb er weiter philoſophiſche und theologiſche Studien; zur Stärkung der kirchlichen Autorität verfaßte er philoſophiſche und exegetiſche Schriften. Ueber ein Werk gegen die 7 Feinde der Kirche: Ungläubige, Juden, Mohammedaner, Heiden, Ketzer, Scheinchriſten und Abergläubiſche (Aſtrologen, Nekromanten uſw.) ſtarb er. Der Zweiunddreißigjährige wollte gerade in ein Dominikanerkloſter eintreten, als der Tod ihn dahinraffte. Seine letzte Bitte war, daß man ihn für würdig befinde, im Ordensgewande des heiligen Dominikus begraben zu werden. Pomponius Lätus, das Haupt der römiſchen Akademie, der Plautus und Terenz wieder auf die Bühne brachte, der ſich nicht nur ſeines ‚Heidentums', ſondern auch der ‚griechiſchen' Betätigung ſeiner Sinnlichkeit offen rühmte, ſtarb ſpäter als ſtrenggläubiger Chriſt, ſo daß der Papſt ſeinen ganzen Hofſtaat zu der großen Leichenfeier für ihn in der Kirche Ara coeli ſenden konnte. Selbſt der ſchon erwähnte Prediger antikirchlichen Geiſtes und epikureiſcher Genußſucht Lorenzo Valla, der in ſeinen Schriften ‚Ueber die Ordensgelübde', ‚Ueber die gewaltſame, barbariſche, tyranniſche Prieſterherrſchaft', ‚Ueber die fälſchlich für wahrgeglaubte und erlogene Schenkung Konſtantins' das ganze kirchliche und päpſtliche Regiment in maßloſen Invektiven mißhandelt hatte, kehrte noch ſoweit um, daß ihn Papſt Nikolaus V. 1451 zu ſeinem apoſtoliſchen Sekretär ernennen konnte, und daß er 1457 in vollem Frieden mit der Kirche ſtarb. Fälle, daß man auf dem Sterbebette die Tröſtungen der Religion verſchmähte, kommen kaum vereinzelt vor. Coſimo de' Medici hatte ſich durch Grauſamkeit gegen ſeine Feinde und willkürliche Verteilung der Steuern viel zuſchulden kommen laſſen. Als ſein Ende herannahte, zeigte er ſich ernſt auf ſein Seelenheil bedacht, beichtete und empfing voll Glauben und Reue die hl. Wegzehrung, nachdem er alle um Vergebung gebeten hatte. Lorenzo de' Medici hielt trotz ſeines Leichtſinns, trotz des bei ihm maßgebenden Einfluſſes der antiken Philoſophie am poſitiven Chriſtentum feſt. Auch er ſtarb als frommer Katholik. Als man ihm die hl. Kommunion brachte, wollte er ſeinen Heiland nicht im Bette liegend erwarten. Den Vorſtellungen der Umſte-

Abb. 91 · Michelangelo · Der heilige Petronius · San Domenico zu Bologna

henden zum Trotz stand der Todkranke auf, kleidete sich an und trat, von den Dienern unterstützt, in den Saal, wo er vor dem Allerheiligsten auf die Knie sank. Die Andacht, mit welcher er die Sterbsakramente empfing, machte auf alle den tiefsten Eindruck. Wie tief das Christentum in die Seele des italienischen Volkes eingedrungen war, beweist vor allem die Tatsache, daß selbst Männer, die in ihrem Leben Priester und Kirche auf das Heftigste befehdet hatten, und solche, die ihrer ganzen Lebensführung nach absolute Bösewichter waren, zum katholischen Glauben zurückkehrten, wenn der Ernst des Todes an sie herantrat. Selbst der berüchtigte, verbrecherische Condottiere Sigismondo Malatesta und der starke Priesterhasser und berühmteste theoretische Politiker der Renaissance Machiavelli suchten vor ihrem Tode Trost und Hilfe bei der Kirche, der sie im Leben und Denken so fremd geworden waren; sie starben nach reumütig abgelegter Beichte, versehen mit der hl. Wegzehrung. Malatesta hatte sich schon seit längerem den Schädel eines seiner Ahnen in Marmor nach bilden lassen, damit er, — wie die Inschrift sagt, — niemals seines Vorfahren vergesse und täglich für das Heil seiner Seele bete.

War nun der Humanismus der Renaissance wie auf die philosophisch-theologischen Anschauungen der Zeit so auch auf den Volksglauben, auf die Volksandacht, auf den ‚populären Katholizismus' von Einfluß? In Blüte stand damals der Glaube an die Fürbitte der Heiligen und an die Gnadenwirkung ihrer Reliquien. Von der hohen Verehrung der Heiligen, zumal der Gottesmutter, sprechen beredter als alles andere die schier unzähligen herrlichen Schöpfungen der bildenden Kunst jener Zeit. Welchen Wert man Reliquien zumaß, mögen zwei Beispiele belegen. Für den ungenähten Rock des Herrn beschloß Venedig 1455 bis 10000 Dukaten aufzuwenden, ohne denselben dafür zu erlangen. Die Republiken Siena und Perugia führten sogar einen Krieg um den Besitz des Brautringes der Jungfrau Maria. Nun kann man ja leicht zur Heiligenverehrung und zum Reliquienkult, dann zu allem, was zur Buße und zur Erwerbung der Seligkeit mittels guter Werke gehört, das altheidnische Anrufen, Beschenken und Versöhnen der Götter in Parallele setzen. Doch braucht man hierfür humanistische Beeinflussungen nicht anzunehmen. Es handelt sich vielmehr um Anschauungen, die nicht nur in der kirchlichen Lehre an und für sich begründet sind, sondern zum Teil auch allgemeinen seelischen Bedürfnissen entsprechen. Oft ist der Volkswille selbst stärker als die auf Befriedigung solchen Willens bedachte kirchliche Autorität. Als Papst Sixtus IV. dem sterbenden Ludwig XI. einiges von den lateranensischen Reliquien verabfolgte, beklagte sich der Magistrat der Stadt Rom

Abb. 92 · Michelangelo · Madonna · Liebfrauenkirche zu Brügge

bitter, und das Volk wurde aufrührerisch, daß man ihm den Reliquienkult beschneiden wolle. Hat der Reliquiendienst etwa im zwanzigsten Jahrhundert nachgelassen? Werden nicht Unsummen für wertlose Gegenstände aus dem Nachlasse ‚berühmter' Männer bezahlt? Kommen eigene Museen für solche Reliquien nicht immer mehr auf? Selbst Gegner des Reliquiendienstes sind seine Opfer geworden. Man denke an das Luther-Reliquien-Museum auf der Wartburg, an den von Luther erzeugten historischen Tintenkleck, unter welchem der Mörtel als Reliquie in Teilstückchen in die fernsten Lande entführt wurde! Man hüte sich also vor der beliebten Ungerechtigkeit, als besondere Verirrungen der italienischen Renaissance zu geißeln, was in anderen Ländern und zu anderen Zeiten geradeso und wohl noch gar häufiger vorgekommen ist.

Abb. 93 · Michelangelo · Madonna · Neue Sakristei in San Lorenzo zu Florenz

Wahnglaube

Das gilt besonders von folgenden aparten und abergläubischen Anschauungen und Wahnvorstellungen, von welchen auch weite Kreise der italienischen Renaissance nicht frei waren: von Vorahnungen, Warnungen aus Vorzeichen, vom Dämonenglauben, vom Glauben an Erscheinungen Verstorbener, von Geisterbeschwörungen, Nekromantie, Glauben an Weissagungen, Pyromantie (Wahrsagen aus Feuer), Chiromantie (Wahrsagen aus den Handlinien), Physiognomik (Wahrsagen aus den Stirnlinien) und Alchemie (die Gabe aus unedlen Metallen, Stoffen, edle, gesundheit- und heilbringende zu schaffen). Festgestellt muß jedoch werden, daß solche abergläubische Anschauungen im italienischen Süden aber auch nicht entfernt in dem überaus hohen Maße wie bei den mit noch stärkerer Phantasie begabten Völkern des Nordens um sich gegriffen hatten. Weit entfernt solchen verhängnisvollen Abirrungen zu begegnen, befestigte und verbreitete in Deutschland die neue reformatorische Lehre von der Willensunfreiheit die längst herrschende Neigung zum Aberglauben, und so wuchsen denn auf dem gährenden Moorgrunde der allgemeinen Zügellosigkeit, Verwilderung und Entsittlichung, begünstigt von zahlreichen Abirrungen der Wissenschaft, befördert von der unsittlichen und abergläubischen Volksliteratur und der barbarischen Kriminaljustiz, Aberglauben aller Art, Teufels-, Zauber-, und Hexenglaube zu jener ungeheuerlichen Erscheinung heran, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts alle übrigen Züge des deutschen Kulturlebens an seltsamer, schauerlicher Eigentümlichkeit überragt. Das klassische Denkmal dieser Zeit ist bekanntlich zugleich das bedeutendste Werk der internationalen neueren Literatur: die durch Goethes unsterbliche Behandlung geistiger Besitz aller Gebildeten gewordene Faustsage. Schließlich sei die Frage erlaubt: Ist man im zwanzigsten Jahrhundert wirklich durchweg über derartige und ähnliche Anschauungen erhaben? Haben die Wahrsagerinnen, die sich täglich in den Zeitungen anzeigen, nicht großen Zulauf? Hat nicht fast jede Stadt heutzutage ihre spiritistischen, theosophischen Gesellschaften, die nicht weniger als Humanismus, Renaissance und Reformation an einen starken Teil der vorhin charakterisierten Ansichten festhalten? Die Renaissance hatte eben auch ihre Aksákow, Du Prel, Baudi di Vesme.

Keine von den erwähnten mystischen Anschauungen trat so stark in den Vordergrund wie die Astrologie. Fürsten und

Feldherren ließen, bevor sie ihre Unternehmen wagten, die Sterne befragen. Einzelne Stadtgemeinden hielten sich festangestellte Astrologen, und an den Universitäten lehrten vom 14. bis zum 16. Jahrhundert neben den Astronomen sogar besondere Professoren dieser Wahnwissenschaft. Man wußte wohl, daß Augustinus und andere Kirchenväter die Astrologie heftig bekämpft hatten, aber man glaubte kraft erstiegener Höhe der Wissenschaftlichkeit sich über solche altväterliche Meinung hinwegsetzen zu dürfen. Eine Anzahl Kirchenfürsten selbst Päpste, wie Sixtus IV., Julius II., Leo X., später Paul III. beugten sich den Anschauungen ihrer Zeit, duldeten die Sterndeutung oder ließen sich gar selbst das Horoskop stellen; andere, wie Pius II. und Paul II. waren Gegner der Astrologie und suchten sie als Wahnglauben auszurotten. Das war auch das Bestreben der meisten Bußprediger, besonders eines hl. Bernardin von Siena, eines Antonio von Vercelli, Gabriel Barletta, Roberto von Lecce. Letzterer höhnt in einer Predigt, daß man ohne Befragung der Sterne nicht mehr wage zu essen, neue Kleider anzuziehen, überhaupt irgend etwas zu beginnen. Am nachdrücklichsten, geistvollsten und auch mit Erfolg bekämpfte in Wort und Schrift die Astrologie der schon gewürdigte junge Philosoph Pico della Mirandola. Die Ausartungen der Sternenkunde betreffend mag ebenfalls der Maßstab des Vergleiches mit Deutschland zu einem richtigen Urteil leiten, wo sich noch weit mehr Weise und Erlauchte als in Italien ‚froh zu diesem heiteren Glauben bekannten'. Wie sagt doch Thekla zu Max in Schillers ‚Piccolomini': ?

Abb. 94 · Raffael · Detail: Messe von Bolsena · Stanza d' Eliodoro · Vatikan, Rom

‚Es ist ein holder, freundlicher Gedanke,
‚Daß über uns in unermess'nen Höh'n
‚Der Liebe Kranz aus funkelnden Gestirnen,
‚Da wir erst wurden, schon geflochten ward.'

Abb. 95 · Raffael · Schule von Athen · Detail: Astronomengruppe Stanza della Segnatura · Vatikan, Rom

Als der Glaube an die Astrologie in Italien schon längst ausgestorben war, florierte sie in den deutschen Landen noch kräftig weiter. Man denke an Wallenstein, den Generalissimus im Dreißigjährigen Kriege, wie dieser hochbegabte Feld-

Abb. 96 · A. Pisano · Die Astronomie · Relief am Kampanile des Doms zu Florenz

herr noch im 17. Jahrhundert ‚auf seine Sterne traute'. ‚Die Sterne lügen nicht'! Schiller hatte vollstes Recht in seiner Wallenstein-Trilogie immer und immer wieder auf die astrologische Befangenheit seines Helden hinzuweisen. — Weit schlimmer als die harmlosen astrologischen Phantastereien wirkte damals für die deutschen Gauen der Glaube an das Hexenwesen, der Hexen-Verfolgungen und Hexen-Verbrennungen weithin im Gefolge hatte. Selbst Luther, der Vorkämpfer der sog. Reformation in den germanischen Landen, meinte noch: ‚Mit den Hexen und den Zauberinnen, die Eier aus den Hühnernestern, Milch und Butter stehlen, soll man keine Barmherzigkeit haben, ich wollt sie selber verbrennen: wie man im Gesetz liest, daß die Priester angefangen die Uebeltäter zu steinigen'. (Sämtl. Werke, 60, 78.) Mehr noch als in den lutherischen Landen wüteten die Hexengreuel in den calvinistischen, während gerade die Pioniere der Gegenreformation, die Jesuiten, am begeistertsten der Pater Friedrich von Spee, den entsetzlichen Wahn am stärksten bekämpften. Die sogen. Hexenbulle Innocenz' VIII., die vor ‚Personen beiderlei Geschlechts, abfallend vom katholischen Glauben, durch ihre Zaubersprüche und Zaubermittel Menschen und Tieren großes Unheil zufügend', warnt, bezieht sich ausdrücklich und ausschließlich auf Anklagen und Anschuldigungen aus deutschen Landen. Und es gereicht dem Glaubens- und Sittenleben der italienischen Renaissance zur hohen Ehre, daß dieses nordische Hexenwesen, dieses ‚wesentlich deutsche Hexentum' (Burckhardt) mit allen seinen Ausschweifungen und Grausamkeiten in Italien niemals festen Fuß fassen konnte. Wo in Italien zeitweilig Aehnliches vorkam, ging es auf deutsche Beeinflussung zurück, und auffallenderweise lassen sich nur in denjenigen Gegenden Italiens solche Fälle feststellen, welche Deutschland am nächsten lagen.

Trotz vieler Freveltaten, einer Folge des unbegrenzten Individualismus der Zeit, trotz mancher Neigung zu durch den Humanismus geförderter religiöser Indifferenz und zu Wahnideen konnte doch ein vielseitiges und starkes kirchliches Glaubensleben in der Renaissance festgestellt werden. ‚An ihren Früchten sollt Ihr sie erkennen'! ‚Der Glaube ohne Werke ist tot' schreibt der Apostel Jakobus (Br. 2, 17). Zeitigte das Glaubensleben der Renaissance solche Früchte, solche Werke? Auf das schon erwähnte Bruderschaftswesen, auf unvergängliche Erscheinungen wie die ‚Misericordia' wäre hier nochmals hinzuweisen.

Wohltätigkeitssinn

In ganz vorzüglicher Weise und unter den Zeichen regsten Wohltätigkeitssinns war die Armenpflege an den meisten Orten organisiert, und nur selten vermißt man bei der Schilderung der zahlreichen Epidemien Nachrichten über das, was die Bürgerschaft in solchen Zeiten der Not für die mittellosen Klassen tat. Es wurde für Obdach, Kleidung, gute Nahrung, ärztliche Hilfe nach Kräften gesorgt und dieser Teil

der öffentlichen Fürsorge besonderen Organen überwiesen. Gleich bewunderungswürdig wie die ungewöhnliche Zahl der Armen- und Wohltätigkeitsstiftungen ist ihre Mannigfaltigkeit und vortreffliche Ausstattung. Einzelne Armenhäuser sind wahre Paläste. Unermüdlich war man vor allem in der Gründung und Erweiterung der großen Spitalbauten, die eine besondere Ruhmestat des 15. Jahrhunderts sind. In Florenz gab es schon 1338 über tausend Betten für arme Kranke. Alle Spitalbauten dieser Zeit wurden aber übertroffen von dem Ospedale Maggiore und dem Lazareth zu Mailand. Diese beiden Häuser können sich mit den großartigsten Anstalten dieser Art aus unseren Tagen durchaus messen. In der ewigen Stadt gaben die Päpste in charitativer Beziehung das beste Beispiel. Besonders Martin V., Eugen IV., Sixtus IV., auch Leo X. taten vieles und großes für die bedürftigen Armen und Kranken. Des Wohlwollens der Päpste erfreuten sich auch die zahlreichen Nationalstiftungen, die neben den öffentlichen Anstalten bestanden, der Aufnahme der müden und der Pflege der kranken Pilger sowie der Unterstützung von armen in Rom angesiedelten Stammesgenossen dienten. Zumal von Nikolaus V., Sixtus IV. und Kalixt III. sind große Schenkungen und Gnadenbeweise gerade für solche Stiftungen bezeugt. Auf die das Land besuchenden Fremden machten die großartigen Leistungen des Italiens der Renaissance auf dem Gebiete der Pflege der Armen, Kranken und Verlassenen den tiefsten Eindruck. Ein sicherlich nicht mit Vorurteil zugunsten Italiens behafteter Zeuge wie Martin Luther, der auf seiner Romreise im Jahre 1511 einen großen Teil Italiens besuchte, urteilt: ‚In Italia sind die Spitale sehr wohl versehen, schön gebauet, gut Essen und Trinken, haben fleißige Diener und gelehrte Aerzte, die Bette und Kleidungen sind fein rein und die Wohnungen schön gemalet, das hab ich also zu Florenz gesehen, daß die Spitale mit solchem Fleiß gehalten werden. Also werden auch die Fündlinhäuser gehalten, in welchen die Kinderlin aufs Beste ernährt, aufgezogen, unterweiset und gelehret werden, schmücken sie alle in eine Kleidung und Farbe, und ihr wird aufs Beste gewartet.' (Förstemann, Luthers Tischreden II, 213). Johann Eck sagt vergleichend, daß ‚alle Spitäler der Deutschen ein Kinderspiel seien gegen die großartigen Anstalten zu Rom, Florenz, Siena, Venedig und anderen Orten Italiens'. Rumohr endlich, einer der besten Kenner Italiens, stellte später fest: ‚In keinem Lande der Welt gibt es gleiche erhebliche Vermächtnisse, Stiftungen, Verbrüderungen zur Linderung und Abhilfe der Not kranker, schwa-

Abb. 97 · Fra Giovanni Angelico da Fiesole · Almosenspende des heiligen Laurentius · Sankt Nikolauskapelle · Vatikan, Rom

cher, unbehilflicher und verunglückter Menschen als wie in Italien'. Die Caritas, das göttliche Feuer, welches Christus vom Himmel gebracht und in den Herzen seiner Gläubigen entzündet hat, die wahre Gottes- und Nächstenliebe war im Zeitalter der Renaissance so lebendig, daß sie nicht nur die meisten großen Stiftungen erhielt, sondern auch noch in größter Zahl neue Wohltätigkeitsanstalten zeitigte. Nur zu sehr ist, wie Pastor mit Recht rügt, bisher dieser Glanzpunkt im Leben jener Zeit übersehen worden. Folgende Ziffern mögen das Gesagte noch besonders veranschaulichen: in Piemont gab es bis zum Jahre 1399 an Hospitälern, Häusern für Ausgesetzte, Armen- und Waisenhäusern, Stiftungen für Armenhilfe, Mitgiften, freien Unterricht: 22. Von 1400—1524 kamen hierzu: ebenfalls 22. Für die Lombardei sind die entsprechenden Zahlen: 42 und 90, für Venetien: 50 und 37, für Ligurien: 9 und 23, für die Emilia: 20 und 16, für Toskana: 46 und 11, für Umbrien: 15 und 7, für Latium: 6 und 27, für Kampanien: 24 und 47, für Sizilien: 24 und 54.

Michelangelos Christentum

Wie spiegelt sich nun Glaubens- und Sittenleben der Renaissance im Glaubens- und Sittenleben Michelangelos, in der leidenschaftlichen Seele, in dem großen Geiste, im ganzen Dasein und Wesen dieses gewaltigsten Trägers und tiefsten Denkers der Renaissance-Ideen? Hatte man ein Recht seine Kunst, diesen notwendigen Ausdruck seiner innersten Regungen als ‚heidnisch' zu verschreien? Durfte man mit Grund seine kirchliche Rechtgläubigkeit in Zweifel stellen? Waren jene nicht nur Böswillige und Uebelberatene, die sogar Makel und Flecken an seinem Lebensbilde finden wollten?

An der Hand von Tatsachen und Urkunden wollen wir vorurteilsfrei und gründlich diese Fragen beantworten.

Was sagt uns das Riesenfresko des Meisters an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom über Michelangelos ‚Christentum'? War das ‚christliche' Malerei? War hier der Künstler ‚Zyniker und Heide'?

Die Auffassung Michelangelos wirbelte selbst in der sicher nicht prüden Renaissancezeit viel Staub auf. Schon im Verlaufe der Arbeit hatte der päpstliche Zeremonienmeister Biagio da Cesena sich darüber entrüstet, die Kapelle mit einer Badestube und Kneipe verglichen. Michelangelo versetzte den Tadelnden infolge solcher schmählichen Kritik als Minos in die Hölle. Der wegen seiner bösartigen Feder gefürchtete Schriftsteller Pietro Aretino leistete sich folgenden Brief an Michelangelo: ‚Ich als Christ schäme mich der Freiheiten, die Ihr Euch erlaubt habt bei der Schilderung eines Gegenstandes, welcher den Mittelpunkt unseres wahren Glaubens bildet, und dieses über dem ersten Altare Jesu, in der vornehmsten Kapelle der Welt, wo die Kardinäle, die ehrwürdigen Priester, der Statthalter Christi des Erlösers Leib, sein Fleisch und Blut anbeten. Selbst die Heiden, wenn sie, ich will gar nicht reden von der bekleideten Diana, die nackte Venus meißelten, ließen diese mit der Hand ihre Blöße zudecken. Ihr aber malt Engel und Heilige, diese ohne alle menschliche Ehrbarkeit, jene jedes himmlischen Schmuckes beraubt. In ein wollüstiges Bad und nicht auf einen erhabenen Kirchenchor gehört Eure Darstellung'. In einem Schreiben an den Kupferstecher Enea Vico aus Parma, der nach einer Zeichnung Bazzaccos das Jüngste Gericht stechen wollte, meint Aretino, zu einem Skandal würde durch die vielen nackten Figuren das Jüngste Gericht herabgewürdigt, der Schöpfer selbst hätte sich aber dadurch den Lutheranern beigesellt. Auch in dem Kunstgespräch, das Lodovico Dolce in Venedig 1557 unter Aretinos Einfluß und zur Verherrlichung Tizians schrieb, wurde Michelangelos Schöpfung im gleichen Sinne verurteilt.

Papst Paul IV. aus dem Hause Caraffa wollte das Jüngste Gericht herunterschlagen lassen. Nur die Einsprache einer Anzahl Kunstfreunde, darunter mehrerer Kardinäle, bewahrte es vor diesem Schicksal. Einer teilweisen Uebermalung, um gewisse Blößen zu verdecken, entging es nicht. Als Michelangelo von der Absicht des Papstes erfuhr, gab er zur Antwort: ‚Saget

nur Seiner Heiligkeit, das sei ein Kleines und leicht zu ändern, er möge nur die Welt ändern, die Bilder lassen sich schon leicht ändern.' Michelangelo ließ sich allerdings selbst nicht zur Umänderung seines Werkes bewegen. Der undankbaren Aufgabe unterzog sich dann Daniello Ricciarelli da Volterra. Er warf einigen nackten Gestalten Gewandstücke um und malte zwei Figuren: die hl. Katharina mit dem Rade und den hl. Blasius vollständig neu. Die Arbeit dauerte mehrere Jahre und wurde erst unter Pius V. (1566—1572) von Girolamo da Fano vollendet. Daniello, der persönlich ein Verehrer und Freund Michelangelos war, verfuhr bei der Uebermalung für den Gesamteindruck so schonend wie möglich, wurde aber den Spitznamen — brachettone — ‚der Hosenmacher' nie mehr los.

Zur Feststellung des von Michelangelo in seinem christlichen ‚Jüngsten Gericht' geoffenbarten ‚Heidentums' vergesse man nun nicht folgende Erwägungen, die einen an früherer Stelle von mir schon gesponnenen Faden wieder aufnehmen: ‚Die Kunst des Michelangelo bedeutet den Höhepunkt der Renaissance. Die Renaissance war ‚die Wiedergeburt der Antike'. Das einzige gegebene Thema für die antike Plastik war der menschliche Körper in Ruhe und Bewegung; so auch für den großen Renaissancebildhauer Michelangelo. Auch wo er malte, dachte er plastisch. Und nicht minder was seelisch in ihm vorging, drängte ihn zu plastisch-körperlicher Ausdrucksweise, zum Ausdruck in Form und Bewegung. Behandelte der Meister antike Motive, z. B. den Faunskopf, das Relief Apollo und Marsyas, den Zentaurenkampf, die Apollostatuette, die Herkulesstatue, den schlafenden Amor, den Adonis, den Bacchus, so waren Stoff und Ausdrucksdrang homogen. Wesentlich anders lag der Fall bei Behandlung christlicher Stoffe. Hier, und zumal in den Malereien der Sixtinischen Kapelle, erwies sich eben Michelangelo als ganz und voll vom Geist der Renaissance beseelt, die in einer Verbindung hehrer klassischer, wenn auch heidnisch-antiker Ideale, sagen wir kurz: des Platonismus mit dem Christentum ihr erstrebenswertestes Ziel sah. Michelangelos ‚Jüngstes Gericht' ist zweifellos seelisch und christlich ungemein tief empfunden; diese gewaltige Empfindung ist dann in klassizistisch-antikischer d. h. körperlich-plastischer Weise zum Ausdruck gelangt. Man darf keinem verwehren ein Gegner solcher Auffassung kirchlicher Renaissancekunst zu sein. Das mag jedem frei stehen. Niemand darf aber die Hoheit und Reinheit der christlichen Gesinnung Michelangelos in Frage stellen in bezug auf die Komposition seines ‚Jüngsten Gerichts' ihm gar unlautere Motive unterschieben. Das hieße Ehrabschneiderei treiben! — Niemals wieder sind die ‚Dies illa, dies irae' und ‚rex tremendae majestatis' in dem echt christlichen Hymnus des Thomas von Celano, der als Sequenz in jeder Totenmesse gebetet wird, erschütternder und ergreifender zum Ausdruck gelangt, als in der machtvollen Schöpfung des Buonarroti.

Wenn man also vom ‚Heiden' Michelangelo gegenüber dem ‚Christen' Michelangelo auf Grund seiner Weltgerichtsauffassung spricht, so ist das so unbegründet, so unberechtigt, schlägt aller Wahrheit so sehr ins Gesicht, als wenn man dem ‚Katholiken' Michelangelo den ‚Lutheraner' Michelangelo gegenüberstellen zu dürfen glaubt. Aretino wollte in dem ‚Jüngsten Gerichte' wie wir schon sahen, lutherische Gedanken erkennen, und ebenso brach ein anonymer Zeitgenosse, als er 1549 in der Kirche Santo Spirito in Florenz die Kopie der Pieta Michelangelos von Nanni di Baccio Bigio sah, in Verwünschungen über den Künstler und dessen lutherische Einfälle aus. Michelangelo sei ein Erfinder von Schweinereien, indem er lutherische Kapricen nachäffe. Nur im Sinne feindseliger Gehässigkeit, um ihn zu beschimpfen und zu verdächtigen, wurde der Meister von etlichen Gegnern ‚Lutheraner' benannt. Daß solche Verdächtigungen Michelangelos, wenn auch ohne Gehör zu finden, bis zu den höchsten kirchlichen Stellen drangen, ist anzunehmen, war doch selbst der Name der geistvollen und geradezu heiligmäßigen Freundin des Künstlers, der Marchionissa Piscariae, Vittoria Colonna, deren echter und asketischer Katholizismus vorbildlich war, in den Akten der römischen hl. Inquisition zu finden.

Abb. 98 · Michelangelo · Pieta · Peterskirche zu Rom

Wie Michelangelo bestrebt war, in seiner Kunst den kirchlich dogmatischen Anschauungen gerecht zu werden, darüber gibt uns folgender erhaltene Bericht Aufschluß: Als man sich darüber wunderte, daß er in seiner Pieta der Peterskirche Maria zu jung im Vergleich zu Christus dargestellt habe, erwiderte er dem Condivi: ‚Weißt du nicht, daß die keuschen Frauen sich viel frischer erhalten, als die nichtkeuschen? Und wieviel mehr eine Jungfrau, in welcher niemals auch nur das geringste unzüchtige Verlangen, das ihren Leib verändert hätte, Raum fand? Ja, mehr noch will ich dir sagen, es ist glaubhaft, daß solche Frische und Jugendblüte, erhielt sie sich auf natürlichem Wege, auch durch göttliches Wirken gefördert war, damit der Welt die dauernde Jungfräulichkeit und Reinheit der Mutter bewiesen werde. Das war für den Sohn nicht nötig, vielmehr gerade das Gegenteil; denn sollte gezeigt werden, daß der Sohn Gottes in Wahrheit menschlichen Leib angenommen habe, wie er es tat, und daß er allem dem unterworfen ward, dem ein gewöhnlicher Mensch unterliegt, außer der Sünde, so tat es nicht not, das Menschliche hinter dem Göttlichen verschwinden zu machen, sondern vielmehr dem Menschlichen seinen Lauf und seine Ordnung zu lassen, so daß er auch das Alter verriet, was er wirklich hatte. Daher wundere dich nicht, wenn ich aus solchen Rücksichten die heiligste Jungfrau, die Mutter Gottes im Vergleich zu ihrem Sohn viel jünger darstellte, als es ihr Lebensalter verlangte, und dem Sohne sein Alter verlieh.‘ So redet nur ein treuer Anhänger der Kirchenlehre und ein warmer Verehrer der Mutter Gottes. Und noch ein anderes Wort Michelangelos, das ebenso unbestreitbar echt christlichste Kunstauffassung bezeugt, ist uns überliefert. Im ‚Gespräch mit Francisco de Hollanda‘ sagt er: ‚In der Tat das verehrungswürdige Antlitz des Heilands einigermaßen annehmbar wiederzugeben, ist eine so schwierige Unternehmung, daß es nicht genügt, wenn ein Maler ein großer und kundiger Meister ist. Vielmehr bin ich der Ansicht, auch sein Lebenswandel müsse rein und womöglich heilig sein, damit der Heilige Geist seine Gedanken lenke.‘ Hat bei solchen Anschauungen der Renaissance-Kunstschriftsteller Vasari, der auch vom eifrigen Besuch der heiligen Messe durch Michelangelo berichtet, nicht das Recht, den Künstler den ‚besten Christen‘ zu nennen?

In der Ausübung der Pflichten christlicher Nächstenliebe tat es dem Michelangelo niemand zuvor. Offene Hand hatte er nicht nur stets für Verwandte sondern auch für Freunde, Gehilfen, Diener, wenn diesen Unterstützung not tat. Für Frau und Kind

seines verstorbenen Dieners sorgt er in aufopfernder Weise. Ein Brief an die Witwe schließt: ‚. . . Und ich werde über Castel Durante reisen, und willst du mir (dann) Michelangelo (ihr Söhnchen) mitgeben, so werde ich ihn in Florenz mit nicht minder großer Liebe halten als die Kinder meines Neffen Lionardo, indem ich ihn in dem unterrichte, was er, wie ich weiß, nach dem Wunsche seines Vaters lernen sollte.' In einem Briefe an seinen Neffen Lionardo schreibt Michelangelo über eine ihn mitbetreffende Erbschaft: ‚In betreff der Hinterlassenschaft Gismondos, von der du mir schreibst, sage ich dir, daß alles dir gehören soll. Suche sein Testament zu erfüllen und Gebete für seine Seele zu halten, denn etwas anderes kann man ihm nicht tun.'

Von vornherein verzichtet hier Michelangelo zugunsten seines Neffen auf die Hinterlassenschaft seines Bruders, Lionardos Onkels.

Und was sagen uns im wesentlichen alle Stellen aus Michelangelos erhaltenen und publizierten Briefen, die bestimmtes Licht auf sein Verhältnis zu seiner Familie werfen? Und als mit welchen Gesinnungen behaftet, lernen wir den Meister darin kennen? Lag nicht seine Familie fast immer auf seiner Tasche, wie man zu sagen pflegt, Vater, Brüder, Neffe? ‚Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele, welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.' (Bethge.) Kann man es Michelangelo, bei so mancher Undankbarkeit, die ihm von seiten der Seinen begegnete, gar zu übel anrechnen, wenn er mitunter in stark gereiztem Tone schrieb oder für unser Empfinden zu häufig den Seinen die Wohltaten vorhielt, die er ihnen erwiesen hatte? Wie stolz er doch auf seine Abstammung, auf seine Familie war, belegen gerade die Briefe seiner Altersperiode wiederholt. Im übrigen sind die Briefe an die Seinen sich regelmäßig wiederholende Zeugnisse dafür, daß sein ganzes Leben eine fortlaufende Kette von Wohltaten für seine Angehörigen bildete — Geschäftsgründung für die Brüder und Hauskauf in Florenz seien als zwei bedeutendste Ringe genannt — und daß das liebevolle, treusorgende Interesse für die Seinen erst erlosch, als der Tod dem Greise die Augen schloß.

Wie hielt Michelangelo es mit der Christenpflicht des Gebets? Der gründliche Michelangelo-Forscher Thode mag uns die Antwort geben: ‚Das Gebet hat den Künstler durch alle Nöte und Leiden begleitet und ihm Geduld und Hoffnung gestärkt. Alle seine Briefe sind voll von Zeugnissen hiervon. Seine Wünsche für die Familie und die Freunde werden zur Bitte an Gott, an Gott wendet er sich betend in allen schweren Augenblicken äußerer und innerer Not. Er glaubt an die Kraft der Fürbitte und verlangt nach dieser Hilfe für sein eigenes Schaffen. Wie oft lesen wir: Betet zu Gott für mich! Laßt für mich beten! . . .'

Mögen uns nun einige Stellen aus Michelangelos Briefen des Meisters christlich-gläubige, fromme Auffassung des Gebets betätigen: In einer Krankheit schreibt er: ‚Ich bedarf des Beistandes Gottes. Daher sage der Francesca, daß sie bete für mich, und sage ihr, daß, wenn sie wüßte, wie es mir ergangen ist, sie sehen würde, daß sie nicht ohne Genossen im Elend ist. Geduld! Vielleicht mit Gottes Hilfe wird es besser gehen, als ich glaube.' Nach eingetretener Besserung: ‚Ich hatte einen guten Arzt, aber ich glaube mehr an Gebete als an Medizinen.' Nach dem wohlgelungenen zweiten Gusse der Statue Julius' II. in Bologna: ‚Ich achte: die Gebete irgend einer Person haben mir geholfen und mich gesund erhalten.' Seine echt christliche Demut, wenn Erhörung dem Gebete nicht folgte, künden weitere Briefstellen: ‚Für alles sei Gott gedankt, sich Gott empfehlen und meinen, daß alles, was geschieht, zum besten diene', ‚wir müssen so viel Geduld haben, als es Gott gefällt', ‚Gott hat uns nicht geschaffen, um uns zu verlassen', ‚Gott wolle nicht, daß mir mißfalle, was ihm nicht mißfällt.' — Sogar von einer wunderbaren Erscheinung, die dem Michelangelo einmal im Gebete geworden ist, wird berichtet: ‚Im Jahre des Herrn 1513, im ersten Jahre des Pontifikats Leo X., sah Michelangelo, der sich damals in Rom befand — und ich glaube, wenn ich nicht irre, es war im Sommer — eines Nachts im Freien, in einem gewissen Raum oder vielmehr Garten seiner Wohnung, betend und die Augen gen Himmel hebend, plötzlich am

Himmel ein wunderbares dreieckiges Zeichen erscheinen, das von aller gewohnten Art und Aehnlichkeit jedes Kometen abwich . . .'

In den tiefreligiösen Sinn Michelangelos führen uns, überzeugend, seine Gedichte ein.

Der übermäßig gewissenhafte Künstler hat Gewissensängste:

‚Ermattet schreit' ich, ach, weiß nicht wohin?
Und fürchte, daß Vergangenes mich zwingt,
Das Ziel zu sehen, ob auch das Aug' ich schließe.
Jetzt, da die Zeit die Hülle mir verwandelt,
Werd' stündlich und zugleich von Tod und Seele,
Von beiden ich geprüft auf meinen Zustand.
Und täuscht mein Urteil nicht — —
Gott gebe, daß es täusche! — — — —
Bedroht mich, ew'ge Strafe, — — — —
Weil ich, das Gute wissend, meine Freiheit
Mißbraucht zu Bösem. — Herr, was kann ich hoffen?'

So strenge gehen nur Heiligmäßige mit sich selbst zu Gericht. Doch dem Zerknirschten leuchtet der Strahl der Gnadensonne. ‚Wie keine Marter deiner gleich erschien, so sei auch deine Gnade ohne Maßen!' Ferner dichtet und betet Michelangelo:

‚O Herr, in letzter Stunde
Streck' du erbarmend nach mir aus die Arme,
Nimm mich mir selbst, mach' mich dir wohlgefällig!'

Michelangelo, der gottesfürchtig zum Herrn betete:

‚Es fehlt mir alles Gute ohne dich,
Nur Gotteskraft kann Menschenlos verwandeln!'

hielt mit großer Treue an den kirchlichen Satzungen, Gnadenmitteln und Gebräuchen fest. Das beweisen eine ganze Anzahl Stellen aus seinen erhaltenen Briefen unwiderleglich.

Anläßlich des Todes eines seiner Brüder schreibt er z. B.: ‚Es wäre mir lieb, Näheres darüber zu erfahren, wie sein Tod gewesen, und ob er vor seinem Tod die Beichte und das Abendmahl mit allem, wie es die Kirche anordnet, empfangen hat; denn, wenn er sie empfangen hätte, und ich dies erführe, würde ich weniger leiden und beunruhigt sein.' In einem andern Briefe schreibt er: ‚Es heißt Geduld haben, und da er bei gutem Bewußtsein und mit allen Sakramenten, welche die Kirche verordnet, versehen, gestorben ist, hat man Gott zu danken.' Ein anderes Mal liest man in einem Briefe in bezug auf den Tod eines anderen Bruders Giovan Simone: ‚Von seinem Tode schreibst Du mir, daß er, obgleich er nicht alle von der Kirche verordneten Mittel erhalten hat, doch gute Reue gezeigt habe. Dies genügt für sein Seelenheil, wenn dem so ist.' Michelangelo weiß also trefflich in Details der Kirchenlehre Bescheid, so hier, daß in periculo mortis die vollkommene Reue die Beichte ersetzen kann. — An der katholischen Lehre von der Verdienstlichkeit der guten Werke hält der Meister streng fest, was besonders zu beachten ist, da die entgegengesetzte lutherische Sola fides-Lehre, von der Rechtfertigung durch den Glauben allein, damals gerade verbreitet wurde.

In einem Briefe an den vorhin bereits genannten Neffen heißt es: ‚. . . Ich hätte gern, wenn du irgend einen edlen Bürger im äußersten Elend wüßtest, namentlich solche, die Töchter im Hause haben, daß du mich benachrichtigst, denn ich möchte gern etwas Gutes für meine Seele tun.'

Die christliche Pflicht, Gelübde zur Verrichtung guter Werke auszuführen, erkennt er an. In diesem Sinne schreibt Michelangelo an seinen Neffen Lionardo: ‚Was Deine Absicht nach Loreto zu gehen anbetrifft, um dort für Deinen Vater zu beten, so erscheint es mir, wenn Du ein Gelübde getan, notwendig, es in jeder Weise zu erfüllen.' Besonders hoch schätzt der Künstler das gute Werk der Almosenspendung, denn in demselben Briefe heißt es weiter: ‚. . . geschieht es aber mit der Absicht, Gutes für seine Seele zu tun, so würde ich an Deiner Stelle lieber das Geld, welches Du auf der Reise ausgeben würdest, in Florenz als Almosen für ihn geben, statt anderes zu tun . . .'

Tief durchdrungen war Michelangelo von dem Gedanken an Segnungen, welche durch Wallfahrten hervorgerufen würden. Wohl unter dem Einflusse der Marchesa Vittoria Colonna, die vor ihrem Hinscheiden eine solche Wallfahrt ersehnt hatte, plante er, noch als 70jähriger, im Herbste 1545, eine Pilgerfahrt nach dem spanischen Wallfahrtsort S. Jago die Compostella. So schreibt er an seinen Freund Riccio, der in Lyon ist: ‚Ich bin gewillt, kommt nichts dazwischen, nach Ostern, nach S. Jacopo di Galizia zu gehen, und seid Ihr bis dahin nicht zurück-

gekehrt, den Weg über dort zu nehmen, wo Ihr seid.'

Der Plan kam nicht zur Ausführung. Dagegen hat sich später, im September 1556, der einundachtzigjährige Greis wirklich auf den Weg nach Loreto gemacht, um in der Casa Santa vor dem Gnadenbilde der Gottesmutter sein Herz auszuschütten. Die wandermüden Beine brachten ihn aber nur bis Spoleto. Michelangelo schreibt darüber am 31. Oktober an Lionardo: ‚Da ich vor mehr als einem Monat in die Lage kam, daß die Arbeit am Bau von Sankt Peter sich verzögerte, entschloß ich mich, um einer bestimmten Devotion genug zu tun, nach Loreto zu gehen. Da ich mich in Spoleto etwas erschöpft fühlte, blieb ich dort einige Zeit, um mich zu erholen. So kam es, daß ich meine Absicht nicht ausführen konnte, denn es wurde mir ein Mann mit der Post gesandt, ich solle nach Rom zurückkehren. Um nicht ungehorsam zu sein, machte ich mich auf und kehrte nach Rom heim.'

Die letzten zwanzig Jahre von Michelangelos Leben füllte seine Tätigkeit am Baue von St. Peter zu Rom. Zuerst kostete es Papst Paul III. Mühe, ihn zur Annahme der schweren Arbeit zu bewegen, dann aber gab der Künstler sich ihr mit völliger Selbstaufopferung hin. Und woher diese Selbstaufopferung und Begeisterung? Die künstlerischen Motive kamen diesmal erst in zweiter Linie in Betracht. Vielmehr: ein letztes, großes, gutes Werk' wollte er tun, vor seinem Hinscheiden eine gottgefällige Tat ausführen, gleichsam monumental sein ewigwährendes Sterbegebet verrichten. Ausdrücklich heißt es in der Bestallungsurkunde: ‚Nur seine Liebe zu Gott und dem Apostelfürsten Petrus, dem ersten Papste, haben Michelangelo bewogen, das Amt des Baumeisters von Sankt Peter anzutreten.' Die Annahme jedes irdischen Lohnes hat er verweigert. Und trotzdem er die Sorgen und Mühen, die eine solche Bauleitung mit sich bringt, kaum noch ertragen kann, läßt er die Arbeit nicht im Stich. So schreibt er an Vasari: ‚... Die Bautätigkeit hat sich infolge nachlassender Arbeit verlangsamt, und zwar verlangsamt sie sich im Augenblick, da der mühsamste und schwierigste Teil der Arbeit beginnt, so daß, wenn ich sie jetzt aufgäbe, dies hieße: zu meiner größten Schande den Lohn aller meiner Mühen, die ich aus Liebe zu Gott zehn Jahre lang erduldete, aufgeben.'

Solchem Meister will man vorwerfen, daß er große kirchliche Kunstwerke in antireligiösem Sinne schuf, etwa das ‚Jüngste Gericht'? Ist das, nach allem dem Urkundlichen, was hier angeführt wurde, noch anders als böswillige Verleumdung zu bezeichnen? Wie konform der Kirchenlehre er künstlerisch schaffen wollte, bezeugte schon die früher über seine ‚Pieta' in der Peterskirche von ihm gegebene Erklärung bezüglich der Jugendlichkeit Mariens. Die beiden gemeißelten Darstellungen der ‚Pieta', die er als Greis schuf, im Dom zu Florenz und im Palast Rondanini zu Rom, waren tief religiöse Seelenbekenntnisse. Des Meisters heiligstes Empfinden sollte in ihnen Stein werden. Sein Leid warf er hier auf Christi und der Mater dolorosa Leid. Wie eng sich Michelangelo in seinen Hauptschöpfungen an Lehre und Ritus der Kirche anzulehnen bestrebte, haben gerade neuerdings Forscher wieder belegt. Verwiesen sei auf in anderem Zusammenhange schon

Abb. 99 · Michelangelo · Beweinung Christi · Dom zu Florenz

Erwähntes: Nach Brockhaus lehnt sich der Ideengang Michelangelos für die Pläne zu dem Papst Julius-Grabdenkmal eng an die Liturgie der Messe für die Verstorbenen an; bei der Ausgestaltung der Sakristeien von San Lorenzo zu Florenz und der Medici-Grabdenkmäler gaben Ambrosianische Hymnen den Ton an. M. Spahn sieht in dem Gemäldezyklus der Sixtinischen Kapellendecke die Karsamstagsliturgie al fresco verewigt.

Im letzten Lebensjahrzehnt Michelangelos vermag die Kunst nicht mehr das starke religiöse Sehnen und Streben des Meisters vollinhaltlich zu fassen. Er gesteht dies uns in einem Sonett, das mit den Worten schließt:

‚Nicht Malen und nicht Meißeln friedet mehr
‚Die Seele, Gottes Liebe sucht sie einzig,
‚Die von dem Kreuz die Arme nach uns öffnet.'

Läßt sich nun in Michelangelos vielen Gedichten, Briefen und sonstigen erhaltenen urkundlichen Aeußerungen irgend etwas auffinden, das gegen seine hohe Religiösität, gegen seinen treuen Kirchenglauben spräche? Nichts, aber auch gar nichts. Kann an der Reinheit seiner Sitten während seines langen Lebens etwas Begründetes ausgesetzt werden? Nicht das Geringste! An anrüchigen Verdächtigungen seitens seiner Feinde hat es nicht gefehlt. Aber alle Anschuldigungen zerstoben in nichts vor der kritischen Sonde der Forschung. Und zu Recht besteht das Urteil, das ihm der zeitgenössische Humanist Scipione Ammirato in das Grab nachrief: ‚Neunzig Jahre hat Buonarroti gelebt, und in so langer Ausdehnung der Zeit und der Gelegenheit zu sündigen, hat sich nie die Möglichkeit gefunden, ihn mit Recht eines Fleckens oder irgendwelcher Häßlichkeit der Sitten zu zeihen.'

Abb. 100 · Michelangelo · Der auferstandene Heiland · Santa Maria sopra Minerva · Rom

Am Anfange und am Ende der großartigen Bewegung der italienischen Renaissance stehen zwei gewaltige Kulturträger: Franz von Assisi und Michelangelo Buonarroti. Der erstere ist kanonisiert, und Millionen verehren ihn; der letztere, dem auch Millionen ihre Bewunderung zollen, ist nicht kanonisiert, aber ich möchte die Behauptung wagen: Michelangelos Haupt umstrahlt nicht minder ein lichter Schimmer, ähnlich dem Glorienscheine des Heiligen.

Literatur-Verzeichnis*)

Thode: ‚Michelangelo und das Ende der Renaissance'. Band I, II, IV, V. Berlin 1902 bis 1908.

Burckhardt: ‚Die Kultur der Renaissance in Italien'. 2 Bände, 6. Aufl. Leipzig 1898.

Burckhardt und Bode: ‚Der Cicerone'. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. 4 Bände, 7. Aufl. Leipzig 1898.

Pastor: ‚Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters'. Band I bis V, besonders Bd. III., 1. bis 4. Aufl. Freiburg i. B. 1901 bis 1909.

Frey: ‚Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti' herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen. Berlin 1897.

Frey: ‚Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti'. Berlin 1907.

Baumgartner: ‚Die italienische Literatur'. Geschichte der Weltliteratur, Band VI, 1. bis 4. Aufl. Freiburg i. B. 1911.

Justi, C.: ‚Michelangelo'. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900.

Justi, C.: ‚Michelangelo'. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin 1909.

Bode, W.: ‚Florentiner Bildhauer der Renaissance'. Berlin 1902. II. Aufl. 1910.

Borinski: ‚Die Rätsel des Michelangelo'. München 1908.

Brach: ‚Nikola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena'. Straßburg 1904.

Brockhaus: ‚Michelangelo und die Medicikapelle'. Leipzig 1909.

Burcardus: Tagebuchblätter: ‚Alexander VI. und sein Hof'. I. deutsche Ausgabe von L. Geiger, Stuttgart 1912.

Burckhardt: ‚Geschichte der Renaissance in Italien'. V. Aufl. bearbeitet von Holtzinger. Esslingen a. N. 1912.

Chledowski, von: ‚Siena'. ‚Der Hof von Ferrara'. ‚Rom. Die Menschen der Renaissance'. Aus dem Polnischen übersetzt von Rosa Schapire. Berlin 1905 und 1910. München 1912.

Frey: ‚Handzeichnungen Michelangelos'. Berlin. Seit 1907.

Frey: ‚Michelangelo Buonarroti'. I. Band. (Jugend) Berlin 1907.

Geiger, L.: ‚Renaissance und Humanismus'. Berlin 1882.

Geymüller, von: ‚Michelangelo als Architekt'. Band VII der ‚Architektur der Renaissance in Toskana'. 1904.

Gregorovius: ‚Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter vom 5. bis 16. Jahrhundert'. 1880 bis 1894.

Grimm, H.: ‚Leben Michelangelos'. Berlin 15. Aufl. 1912. Unveränderter Abdruck der 10.

Hefele: ‚Die Bettelorden und das religiöse Volksleben Ober- und Mittelitaliens im 13. Jahrhundert'. Leipzig und Berlin 1910.

Heyck: ‚Die Mediceer'. Bielefeld und Leipzig 1897.

Herzfeld: ‚Das Zeitalter der Renaissance'. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur. I. Matarazzo: ‚Chronik von Perugia' (Herzfeld). II. Fr. Petrarca: ‚Brief an die Nachwelt' (Hefele). III. Enea Silvio Piccolomini: ‚Briefe' (Mell) IV. Alfons I. und Ferrante von Neapel. (Hefele) Jena, bis 1912.

Hofmann Th.: ‚Raffael in seiner Bedeutung als Architekt' Band I bis IV, Leipzig, bis 1912.

Horst: ‚Barockprobleme'. München 1912.

Janitschek: ‚Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst'. Stuttgart 1879.

Klaczko: ‚Jules II.' Paris 1898 und 1902.

Knapp: ‚Michelangelo'. Stuttgart und Leipzig 1907.

Kurz, Isolde: ‚Die Stadt des Lebens'. Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance. 4. Aufl. Stuttgart und Berlin 1907.

Lübke: ‚Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart'. Leipzig 1870/71.

Mackowski: ‚Michelangelo'. 1908.

Mirandola, Giovanni Pico della: Ausgewählte Schriften. Ausgabe von Dr. A. Liebert. Jena 1911.

Müntz, E.: ‚Histoire de l'art pendant la Renaissance'. I. Italie. Drei Bände. Paris 1889 bis 1895.

Müntz, E.: ‚Raphaele'. Paris 1881 und 1885.

Ranke: ‚Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten'. 4. Aufl. Leipzig 1874.

Reumont, von: ‚Lorenzo de' Medici. Il Magnifico'. 2 Bände. 2. Aufl. Leipzig 1883.

Ricci: ‚Michelangelo'. Florenz 1901.

Rothes: ‚Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariä'. Straßburg 1902.

Rothes: ‚Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst'. Straßburg 1904.

Rothes: ‚Heidentum und Christentum in Michelangelos Kunst und Weltanschauung'. Wissenschaftliche Beilage zur ‚Germania'. 15. XII. 10.

---

*) Dieses Verzeichnis ist auf die Angabe derjenigen Renaissanceliteratur beschränkt, welche zur Abfassung dieses Buches wiederholt oder zum erstenmal durchzukosten mir Notwendigkeit erschien; zwar sind zunächst diejenigen Werke genannt, welche in erster Reihe vorliegendem Buche als Grundlage dienten, dann die übrigen, welche für meine Abhandlung Einsichtnahme verlangten. Betreffs weitergehender Renaissanceliteratur seien Interessenten auf die bei Thode, ‚Michelangelo', Band I und II, sowie bei Pastor, Geschichte, der Päpste', Band III bezeichnete verwiesen, wo 67 und 536 bzw. 750 verschiedene die Renaissance berührende Werke aufgeführt sind. Noch weniger als alle in Betracht kommenden Bücher zu nennen, konnte es an dieser Stelle darauf ankommen, alle in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichten mit unserem Thema in einem Zusammenhang stehenden Einzelaufsätze und Einzelnotizen aufzuzählen, zumal sich vorliegende, zusammenfassende Abhandlung an weitere Kreise wendet. Aus diesem Grunde ist auch innerhalb des Textes, — um denselben nicht fortgesetzt zu zerreißen, — von Hinweisen auf die jedesmal betreffende, spezielle Literatur Abstand genommen worden.

Rothes: ‚Michelangelos Beziehungen zu seiner Familie'. Wissenschaftliche Beilage zur ‚Germania'. 15. VI. 11.

Schmidt, L.: ‚Die Renaissance in Briefen'. 2 Bände. Leipzig 1909.

Spahn M.: ‚Michelangelo und die Sixtinische Kapelle'. Berlin 1907.

Springer, A.: ‚Raffael und Michelangelo'. 2 Bände, 3. Aufl. Leipzig 1895.

Springer, A.: ‚Handbuch der Kunstgeschichte'. Band III. Leipzig 1898.

Steinmann: ‚Rom in der Renaissance'. Leipzig 1899.

Steinmann: ‚Die Sixtinische Kapelle'. Band I und II. 1901 und 1905.

Steinmann: ‚Geheimnis der Medici-Gräber Michelangelos'. Leipzig 1907.

Symmonds: ‚Renaissance in Italy'. 7 Bände. London 1875 ff. 2. Aufl. 1880 bis 1886.

Symmonds: ‚The life of Michelangelo'. London 1893.

Thode: ‚Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien'. Berlin 1. Aufl. 1885. 2. Aufl. 1904.

Thode: ‚Giotto'. Bielefeld und Leipzig 1899.

Thode: ‚Mantegna'. Bielefeld u. Leipzig 1897.

Villari: ‚La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi'. 2 Bände, 2. Aufl. Mailand 1887/88.

Villari: ‚Niccolo Macchiavelli e suoi tempi'. 3 Bände, 2. Aufl. Mailand 1895/96.

Voigt: ‚Die Wiederbelebung des klassischen Altertums'. 3. Aufl. Berlin 1893.

Wölfflin: ‚Die klassische Kunst'. Eine Einführung in die italienische Renaissance. 3. Aufl. München 1904.

Wölfflin: ‚Die Jugendwerke Michelangelos'. München 1891.

Wölfflin: ‚Renaissance und Barock'. 3. Aufl. München 1908.

Woltmann, L.: ‚Die Germanen und die Renaissance in Italien'. Leipzig 1905.

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1. Michelangelo Buonarroti, Bronzebüste in der Casa Buonarroti zu Florenz
Abb. 2. Michelangelo, Faunsmaske. Im Nationalmuseum zu Florenz
Abb. 3. Grabmal Michelangelos in Santa Croce zu Florenz. Nach dem Entwurfe von Vasari
Abb. 4. Bronzino, Giuliano dei Medici. Uffizien zu Florenz
Abb. 5. Michelangelo, Brutusbüste. Nationalmuseum zu Florenz
Abb. 6. Mantegna, Begegnung des Marchese Lodovico II. Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga. Camera degli Sposi des Castello zu Mantua
Abb. 7. Ambruogio Lorenzetti, Allegorie der guten Regierung. Rathaus zu Siena
Abb. 8. Giotto, Dante Alighieri. Nationalmuseum zu Florenz
Abb. 9. Tizian, Isabella d'Este. Kaiserliche Gemäldegalerie zu Wien
Abb. 10. Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis aus dem Besitze der Medici stammend. Nach gut begründeter Tradition: Simonetta Vespucci. Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin
Abb. 11. Raffael, Galatea. In der Villa Farnesina zu Rom
Abb. 12. Unbekannter Meister, Victoria Colonna. Uffizien zu Florenz
Abb. 13. Das Spiegelbild. Originalhandzeichnung Michelangelos in den Uffizien zu Florenz.
Abb. 14. Lionardo da Vinci, Mona Lisa (La Joconda). Bisher Louvre zu Paris
Abb. 15. Raffael Sanzio, Johanna von Aragonien. Louvre zu Paris
Abb. 16. Michelangelo, Delfische Sibylle (Detail). Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle des Vatikans
Abb. 17. Benozzo Gozzoli, Zug der heiligen drei Könige (Detail). Kapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz
Abb. 18. Andrea Mantegna, Triumphzug des Cäsar (Abteilung I). Kaiserl. Hofmuseum zu Wien
Abb. 19. Paolo Veronese, Gastmahl im Hause des Levi. Akademie zu Venedig
Abb. 20. Pinturicchio, Papstkrönung Pius' II. Libreria in der Kathedrale zu Siena
Abb. 21. Melozzo da Forli, Papst Sixtus ernennt Platina zum Präfekten der Vatikanischen Bibliothek. Rom, Vatikan
Abb. 22. Vatikanische Bibliothek zu Rom
Abb. 23. Perugino, Schlüsselübergabe. Sixtinische Kapelle
Abb. 24. Pinturicchio, Fresken-Detail (Papst Alexander VI.). Appartamento Borja im Vatikan.
Abb. 25. Raffael, Papst Julius II. Pittipalast zu Florenz
Abb. 26. Raffael, Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio dei Medici und Lodovico dei Rossi. Pittipalast zu Florenz
Abb. 27. Bronzino, Papst Klemens VII. Uffizien zu Florenz
Abb. 28. Papst Paul III. (Farnese). Nach einer Tradition von Michelangelo, wahrscheinlicher von Giovanni Zacchi da Volterra. Nationalmuseum zu Neapel
Abb. 29. Pontormo, Cosimo der Aeltere. Uffizien zu Florenz
Abb. 30. Bronzino, Lorenzo, Il Magnifico di Piero dei Medici. Uffizien zu Florenz
Abb. 31. Michelangelo, Zentaurenschlacht. Casa Buonarroti zu Florenz
Abb. 32. Michelangelo, Bacchus. Nationalmuseum zu Florenz
Abb. 33. Sandro Botticelli, Der Frühling. Akademie zu Florenz
Abb. 34. Tizian, Landschaft mit Viehherde. Buckingham-Palast zu London
Abb. 35. Michelangelo, Grablegung. Nationalgalerie zu London
Abb. 36. Michelangelo, Heilige Familie. Sog. Madonna Doni. Uffizien zu Florenz
Abb 37. Raffael, Parnaß (Detail). Stanza della Segnatura. Vatikan, Rom
Abb. 38. Andrea di Pierro Ferrucci, Denkmal des Marsilio Ficino. Dom zu Florenz
Abb. 39. Raffael, Schule von Athen. (Detail: Plato und Aristoteles). Stanza della Segnatura. Vatikan, Rom
Abb. 40. A. Pisano, Die Musik. Relief am Kampanile des Doms zu Florenz
Abb. 41. Luca della Robbia. Musizierende Kinder. Domopera zu Florenz
Abb. 42. Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Musizierende Engel. Detail aus der Krönung Mariä der Uffizien zu Florenz
Abb. 43. Melozzo da Forli, Musizierender Engel. Ehemals in der Apsis der Apostelkirche und jetzt in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom
Abb. 44. Donatello, Musizierende Engel. S. Antonio in Padua
Abb. 45. Raffael, Heilige Cäcilie. Pinakothek zu Bologna
Abb. 46. Michelangelo, Maria mit dem Jesus- und Johannesknaben nebst vier singenden Engeln. Nationalgalerie zu London
Abb. 47. Franziskanerkirche Santa Croce zu Florenz (Inneres)
Abb. 48. Dom zu Florenz mit Kuppel des Brunellesco
Abb. 49. L. B. Alberti, Palazzo Rucelai. Florenz.
Abb. 50. Bramante, Palast der Cancellaria. Rom
Abb. 51. Michelangelo, Sagrestia Nuova. San Lorenzo zu Florenz
Abb. 52. Michelangelo: Bibliotheca Laurenziana zu Florenz
Abb. 53. Sankt Petersplatz zu Rom. Peterskirche, Kolonnaden und Vatikan
Abb. 54. Michelangelos Riesenkuppel auf dem Sankt Petersdom zu Rom
Abb. 55. Donatello, David. Nationalmuseum zu Florenz
Abb. 56. Verrocchio, David. Nationalmuseum zu Florenz
Abb. 57. Michelangelo, David. Akademie zu Florenz
Abb. 58. Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua
Abb. 59. Verrocchio, Reiterstandbild des Colleoni zu Venedig

Abb. 60. Michelangelo, Giovannino (Johannesknabe). Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin
Abb. 61. Michelangelo, Moses (Detail des Juliusgrabdenkmals). San Pietro in Vincoli zu Rom
Abb. 62. Michelangelo, Sterbender Sklave. Louvre, Paris
Abb. 63. Michelangelo, Grabmal des Lorenzo dei Medici. Neue Sakristei in San Lorenzo zu Florenz
Abb. 64. Michelangelo, Grabmal des Giuliano dei Medici. Neue Sakristei in San Lorenzo zu Florenz
Abb. 65. Giotto, Sankt Franziskus, vom Vater verstoßen, verzichtet auf alle Güter dieser Welt. Fresko in der Oberkirche von San Francesco zu Assisi
Abb. 66. Masaccio, Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Fresko in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine zu Florenz
Abb. 67. Lionardo da Vinci, Abendmahl. Santa Maria delle Grazie zu Mailand
Abb. 68. Raffael, Sixtinische Madonna. Kgl. Galerie zu Dresden
Abb. 69. Raffael, Madonna della Sedia. Pittipalast zu Florenz
Abb. 70. Raffael, Transfiguration. Pinakothek des Vatikans zu Rom
Abb. 71. Teppich nach dem Karton von Raffael. Schlüsselübergabe. Vatikan
Abb. 72. Raffael, Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel (Detail). Stanza d'Eliodoro. Vatikan
Abb. 73. Raffael, Borgo-Brand (Detail). Stanza dell' Incendio. Vatikan
Abb. 74. Michelangelo, Schöpfungsakt Gott Vaters (Gott Vater über den Wassern schwebend). Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle
Abb. 75. Michelangelo, Erschaffung Adams. Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle
Abb. 76. Michelangelo, Prophet Jeremias. Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle
Abb. 77. Michelangelo, Vorfahren Christi. Detail der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle
Abb. 78. Michelangelo, Jüngstes Gericht. Detail: Engel mit Leidenssymbolen. Altarwand der Sixtinischen Kapelle
Abb. 79. Michelangelo, Jüngstes Gericht. Detail: Märtyrer. Altarwand der Sixtinischen Kapelle
Abb. 80. Michelangelo, Jüngstes Gericht. Detail: Nachen des Charon. Altarwand der Sixtinischen Kapelle
Abb. 81. Michelangelo, Kreuzigung des heiligen Petrus. Capella Paolina im Vatikan
Abb. 82. Raffael, Disputa del Sacramento (Detail). Stanza della Segnatura im Vatikan
Abb. 83. Pinturicchio, Bildnis des Alberto Aringhieri. Im Dom zu Siena
Abb. 84. Bronzino, Bildnis des jungen Giovanni di Cosimo il Vecchio dei Medici. Uffizien zu Florenz
Abb. 85. Unbekannter Meister, Cesare Borja. zu Florenz
Abb. 86. Fra Bartolommeo, Hieronymus Savonarola. Kloster San Marco zu Florenz
Abb. 87. Zelle Savonarolas im Dominikanerkloster San Marco zu Florenz
Abb. 88. Bacci Venuti. Savonarola predigt im Dom zu Florenz
Abb. 89. Raffael, Bildnis eines Kardinals (Bernardo Dovizi da Bibbiena). Pradomuseum zu Madrid
Abb. 90. Unbekannter Meister, Pico della Mirandola. Uffizien zu Florenz
Abb. 91. Michelangelo. Der heilige Petronius San Domenico zu Bologna
Abb. 92. Michelangelo, Madonna. Liebfrauenkirche zu Brügge
Abb. 93. Michelangelo, Madonna. Neue Sakristei in San Lorenzo zu Florenz
Abb. 94. Raffael, Detail: Messe von Bolsena, Stanza d'Eliodoro. Rom, Vatikan
Abb. 95. Raffael, Schule von Athen, Detail: Astronomengruppe. Stanza della Segnatura. Rom, Vatikan
Abb. 96. A. Pisano, Die Astronomie. Relief am Kampanile des Doms zu Florenz
Abb. 97. Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Almosenspende des heiligen Laurentius. Sankt Nikolauskapelle, Rom, Vatikan
Abb. 98. Michelangelo, Pieta. Peterskirche zu Rom
Abb. 99. Michelangelo, Bewelnung Christi. Dom zu Florenz
Abb. 100. Michelangelo, Der auferstandene Heiland. Santa Maria sopra Minerva, Rom

Von den Abbildungen sind angefertigt:

Nach Original-Photographien der Firma Alinari, Florenz, die Nummern: 1—4, 7, 8, 12, 17, 20, 27, 28, 30, 31, 33, 38, 40—42, 44, 47—49, 51, 52, 55—57, 60, 63, 64, 83—87 90, 91, 93, 96, 99.

Nach Original-Photographien der Firma Anderson, Rom, die Nummern: 5, 6, 11, 16, 19, 21—26, 32, 37, 39, 43, 45, 50, 53, 54, 58, 59, 61, 65—82, 89, 94, 95, 97, 98, 100.

Nach Original-Photographien der Firma Braun, Clément & Co., Dornach im Elsaß und Paris die Nummern: 14, 15, 62.

Nach einer Original-Photographie der Firma Brogi, Florenz, die Nummer: 29.

Nach Original-Photographien der Firma Hanfstaengl, London und München, die Nummern: 9, 10, 18, 34—36, 46.

Nach einer Original-Photographie der Firma Sborgi, Florenz, die Nummer: 88.

Nach privaten photographischen Originalaufnahmen die Nummern: 13, 92.

DATE DUE

OCT 2 3 1986

FEB 4 1987

DEC 1 0 2010

DEMCO 38-297

INT.
ARCH.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 11971 2310